



Scevà

**V**i è un frangente misterioso nella storia e nella genesi del senso, quello in cui da un fondo insignificante emergono uno scarto, una scintilla, una singolarità. Lo “scevà”, termine preso a prestito dalla grammatica ebraica, designa lo sforzo di trattenere, nelle maglie della semiotica, questo istante paradossale, il primo baluginare della significanza, lo sbocciare del segno, l'affiorare del linguaggio. Non v'è altro modo per farlo che per ravvicinamenti progressivi, i quali nella foggia di una pietra, nella forma di una montagna, nella silhouette di un oggetto, nelle pieghe di un tessuto, fino all'abisso della materia disfatta lascino intravedere, all'improvviso ma inesorabilmente, altrettante parasemiotiche, adombramenti del senso: il profilo di un corpo, l'effigie di un volto, il destino di un'esistenza, la minaccia della violenza, ma anche la promessa di una salvezza possibile. “Scevà” è il tentativo di dire la forma nell'amorfo, la figura nell'informe, il messaggio nel silenzio, il senso nella materia, l'ombra nel buio, il sacro nel vuoto, il sussurro nel silenzio, la salvezza nella catastrofe.

**M**assimo Leone è professore ordinario di Semiotica della Cultura presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino e professore a tempo parziale presso il Dipartimento di Lingua e Cultura Cinesi dell'Università di Shanghai. Le sue ricerche si concentrano sulla semiotica della religione e sulla semiotica della cultura. Tra le sue monografie: *Religious Conversion and Identity: The Semiotic Analysis of Texts* (Routledge, 2004); *Saints and Signs: A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism* (Walter de Gruyter, 2010); *Sémiotique de l'âme* (Presses Académiques Francophones, 2012); *Annunciazioni: Percorsi di semiotica della religione* (Aracne, 2014); *Spiritualità digitale: Il senso religioso nell'era della smaterializzazione* (Mimesis, 2004); *Sémiotique du fondamentalisme religieux : Messages, rhétorique, force persuasive* (l'Harmattan, 2014); *Signatim: Profili di semiotica della cultura* (Aracne, 2015); *On Insignificance: The Loss of Meaning in the Post-Material Age* (Routledge, 2019); *Colpire nel segno: La semiotica dell'irragionevole* (Aracne, 2020). È stato curatore di una trentina di volumi collettivi e autore di oltre cinquecento articoli su riviste specializzate. È *editor-in-chief* della rivista internazionale di semiotica «Lexia» (SCOPUS) e co-dirige le collane “I saggi di Lexia” (Aracne) e “Semiotics of Religion” (Walter de Gruyter). Dirige il progetto ERC Consolidator *FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies* (2019–2024).

In copertina

Ciotola da tè, laboratorio di ceramica raku non identificato, Freer Gallery of Art; <https://asia.si.edu/object/F1894.16/> Immagine di Creative Commons “0” riprodotta per gentile concessione della Freer Gallery of Art, Smithsonian Institute, Washington.

16,00 euro

ISBN 978-88-255-3455-9



9 788825 534559

Leone  
Scevà

ARACNE

Massimo Leone

**SCEVÀ**

PARASEMIOTICHE



I SAGGI DI LEXIA

40

*Direttori*

**Ugo VOLLI**

Università degli Studi di Torino

**Guido FERRARO**

Università degli Studi di Torino

**Massimo LEONE**

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

Massimo Leone

**Scevà**

Parasemiotiche





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3455-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2020

*Angele Dei,  
qui custos es mei.*





# Indice

11	<i>Paraisagoge</i>
19	Capitolo I <i>Paramorfosi: il senso nascosto delle forme</i> 1.1. La comunicazione visiva tra natura e cultura, 19 – 1.2. La fisiologia cross-culturale dell’immaginazione, 21 – 1.3. L’ideologia culturalmente specifica dell’immaginazione, 27 – 1.4. Un’interfaccia ibrida, 50
51	Capitolo II <i>Pareidolia: il senso nascosto delle figure</i> 2.1. Il volto gigante di Michelangelo, 51 – 2.2. Il volto gigante di Dinocrate, 53 – 2.3. Volti giganti moderni, 53 – 2.4. Volti giganti orientali, 57 – 2.5. Contro i volti giganti, 61 – 2.6. Volti giganti contemporanei, 65 – 2.7. Volti proporzionati, 67
71	Capitolo III <i>Paraferalia: il senso nascosto degli oggetti</i> 3.1. Follia e semiosi, 71 – 3.2. Semiotica metafisica: De Chirico, 75 – 3.3. Metafisica comparata: De Chirico e Kiarostami, 80 – 3.4. Verso una metafisica del design, 92 – 3.5. Semiosfere poetiche: De Chirico, Kiarostami e Ozu, 99 – 3.6. I custodi del mito, 116
119	Capitolo IV <i>Parestesia: il senso nascosto della materia</i> 4.1. Panni stesi al sole, 119 – 4.2. Per una semiotica del velo, 122 – 4.3. “Il metodo Clérambault”, 123 – 4.4. Un velo particolare, 132

139	Capitolo V <i>Paralipomena: il senso nascosto dello sguardo</i> 5.1. Distopie del disvelamento, 139 – 5.2. Fondamenti antropologici del velo, 145 – 5.3. Sondaggi artistici attorno alla velatura, 149 – 5.4. Il velo delle verità, 159
161	Capitolo VI <i>Paralatria: il senso nascosto del sacro</i> 6.1. Religioni, clandestinità e segni, 161 – 6.2. Breve storia del Cristianesimo in Giappone, 165 – 6.3. Persecuzione e nascondimento dei Kirishitan, 168 – 6.4. Trasformazione dei segni religiosi in condizioni di clandestinità, 178 – 6.5. Na- scondimento e libertà, 181
185	Capitolo VII <i>Paralogia: il senso nascosto della voce</i> 7.1. Il ventre del linguaggio, 185 – 7.2. Il linguaggio del ventre, 188 – 7.3. Il linguaggio del volto, 188 – 7.4. Il volto negato, 189 – 7.5. Bocche, 191 – 7.6. Sca- turigini, 191 – 7.7. Indicalità e indessicalità del volto, 192 – 7.8. Negazionismi, 193 – 7.9. Simulacri, 195
199	Capitolo VIII <i>Parusia: il senso nascosto ell'essere</i> 8.1. Catastrofe e potenzialità, 199 – 8.2. Ideologie della catastrofe, 202 – 8.3. La catastrofe cristiana, 204 – 8.4. Il cristallo dell'arte, 210
213	<i>Paragoge</i>
217	<i>Riferimenti bibliografici</i>

## Paraisagoge

“Scevà” è termine tecnico. Designa il simbolo paragrafematico ebraico costituito da due puntini sovrapposti verticalmente [:]. Viene posto al di sotto di un grafema normalmente consonantico per segnalarvi l’assenza di vocale seguente ovvero la presenza di una vocale senza qualità e senza quantità, di grado ridotto. “Scevà” è adattamento italiano di “Schwa”, che a sua volta è trascrizione tedesca del termine grammaticale ebraico “shěvā” /ʃə'wa/. L’etimologia più plausibile è quella suggerita dallo studioso Paul Kahle, che fa derivare “scevà” da “אֵיִשׁ”, “vuoto” (Chomsky 1971: p. 88). Lo scevà è dunque, da un certo punto di vista, la definizione linguistico-fonetica del nulla. È il tentativo di codificare nel linguaggio ciò che non è e che non ha suono. È la trascrizione di un’assenza. Da un lato, è dunque esercizio di misura rispetto a ciò che resta nell’ombra, inespresso, soffocato, silente. Dall’altro, con una metafisica della positività, è segno del senso germogliante dal nulla, simbolo della prima ombra di suono nel vuoto, timido vagito. Ecco perché questo libro non si apre con una “prefazione”, o con una “introduzione”, bensì con una “paraisagoge”, termine preso a prestito questa volta non dall’ebraico bensì dal greco antico “παρεισγωγή”. Questa splendida lingua in effetti distingue fra l’isagoge, che anche in italiano significa “introduzione”, spesso nel senso di “inizio di una trattazione dottrinale”, e la “paraisagoge”, che designa, invece, l’introduzione furtiva, surrettizia, inaspettata, persino l’intrusione.

Questo è dunque un libro sul senso che germoglia dal nulla inaspettatamente; sull’introdursi furtivo del linguaggio nel caos; è un timido tenta-

tivo di cogliere, senza pretese di teorizzazione definitiva, quei frangenti incantati in cui il senso scaturisce primigenio, dall'ombra del nulla. È allora un libro che corteggia l'inquietante, perché tale è, oltre che incantevole, il nulla che si fa senso. La semiotica vi si propone pertanto in una veste sommessa, quasi timida, quella di una parasemiotica che non può catturare il senso nelle sue maglie ma, balbettando, ne indica il primo baluginare. Germogli, baluginii, scaturigini, ombre: tutto un lessico di metafore di un senso ancora incoativo e informe, alla soglia fra il nulla e il dire. È importante abitarla, anche a rischio di svestirsi della sicumera teorica del metalinguaggio, al fine non tanto di rispondere, quanto di chiedere, rivolgere alle discipline del senso questioni fondamentali, questioni di fondamento, che tuttavia, o forse proprio per ciò, esse reprimono: come si passa dal vuoto al pieno del senso? Attraverso quale misteriosa intercapedine? La semiotica si vuole sincronica, eppure anche quella strutturale, che protegge con forza il suo rifugio atemporale, non può resistere, a volte, alla tentazione non della storia ma della genesi: da quali misteriose indistinzioni, si chiedeva per esempio la semiotica delle passioni, baluginano le prime luci del senso? La questione è poi addirittura palese nel pensiero di Peirce, la cui semiotica pare spesso proprio un antidoto a una metafisica esitante, a un arrovellarsi tortuoso intorno al passaggio dall'oggetto al segno, dall'indistinto al detto.

Un libro su un evento così onnipresente e pertanto così sfuggente non può forse essere sistematico, o comunque non era questa l'intenzione seguita nella scrittura. Come in altri casi, ad esempio nella raccolta di saggi *Signatim* pubblicata nel 2015, la logica che si segue non è tanto proattiva quanto retroattiva, una logica che si scopre nella meditazione sul cammino percorso più che nella pianificazione di quello da seguire. Le due tattiche hanno vizi e virtù, un certo carattere rapsodico nel primo caso, una certa rigidità nel secondo, un'apertura all'imponderabile della ricerca nel primo, una metodicità più rassicurante nel secondo. Alla fine, ciò che conta è forse seguire il proprio talento, che in questo caso consiste, ancora una volta, nel ricucire più che nell'imbastire, nell'accorgersi che, nel turbinio di scritti occasionali, lezioni, seminari, convegni, congressi, conferenze, ma anche articoli, capitoli, presentazioni, in fin dei conti, a ben vedere, a vedere con lo sguardo insieme analitico e articolatorio della semiotica, si è pensato sempre lo stesso oggetto, e si è riflettuto sempre intorno allo stesso problema, e se soluzione non si è trovata, perlomeno ci si è resi più

consapevoli dei lineamenti di una mappa interiore, della cartografia di ciò che, per uno studioso, segna lo spazio navigabile e i suoi bastioni.

Un volume siffatto non nasce da una sorgente unica e impetuosa ma piuttosto affiora in polle irregolari e discrete, sgorganti qui e lì nel terreno, quasi non viste, fino a che tuttavia il loro emergere si accumula e comincia a disegnare specchi d'acqua sempre più estesi e regolari. Del senso nascosto delle forme, dunque, di cui tratta il capitolo sulla "paramorfosi", ho preso a interessarmi tra il 2015 e il 2016, quando su invito dell'amico e collega Atsushi Okada, insigne storico, teorico, e filosofo dell'arte, trascorsi un semestre come *Visiting Professor* presso l'Università di Kyoto, in Giappone. Fu un semestre così denso di avvenimenti sia esistenziali che culturali che ho tuttora l'impressione, a distanza di un lustro, di non averlo adeguatamente elaborato. Una nuova lingua, in una società perlopiù sconosciuta e profondamente altra, secoli di storia e di scrittura divorati in poche settimane, viaggi, monumenti, incontri; questo turbinio di stimoli parve non potersi concentrare che attorno a un oggetto in particolare, una ciotola di ceramica nera manufatta con stile "raku". Dall'ammirazione quasi ossessiva di tale singolo oggetto, dall'incanto del suo magnetismo di forme diverse, telluriche, sacre doveva poi nascere, attraverso i tortuosi cammini della ricerca, una riflessione molto ampia sull'intenzionalità nella creazione di artefatti.

L'esperienza giapponese, in effetti, consentiva di problematizzare un aspetto fondamentale e tuttavia ormai acquisito dell'ideologia semiotica "occidentale", vale a dire la preminenza dell'intenzionalità dell'individuo, e soprattutto dell'artista, nella creazione. Nella ceramica *raku*, che anche l'Occidente scoprirà nella modernità tardiva attraverso vie tortuose, è il danzare incontrollabile del fuoco intorno ai corpi d'argilla che dà luogo ai manufatti finali, i quali però non sono semplici manufatti ma fatti da mano d'uomo e dall'agentività eslege del fuoco insieme. Gli scambi d'immagini e immaginari fra Giappone ed Europa nel diciannovesimo secolo, e in particolare la ricezione impressionista delle stampe nipponiche, condurrà poi all'adozione di un simile equilibrio anche in Europa: l'artista non crea più ma risveglia il creato, ascolta il germogliare del senso che è già nella natura e lo fissa in sostanza espressiva. La semiotica, specie quella strutturale, deve accostarsi a questo baluginare del senso che ha nella materia formata entro la sostanza il suo risultato finale, il quale tuttavia per un approccio non solo sincronico ma anche diacronico desta l'interro-

gativo non più meramente logico bensì genealogico di dove si situi quell'istante esiziale in cui la materia prende una piega, la ceramica si conforma, il fuoco esercita le sue lingue; interrogarsi sulle lingue del fuoco significa attardarsi sullo scervà del senso, sul passaggio dalla parasemantica alla semantica vera e propria.

Permane tuttavia una discrepanza essenziale fra Oriente e Occidente, fra la concezione dell'agentività dell'artista in relazione alla natura nell'Oriente estremo e la sua concezione in Europa, malgrado tutti gli scambi e gli incroci fra le due geografie culturali. Ne accennavo già nel capitolo appena descritto, ma è soprattutto il secondo della raccolta, denominato "Pareidolia", a concentrarsi sulla questione. La genesi di questo studio si deve a una passione crescente per il volto, e per la semiotica del volto in tutte le sue manifestazioni, la quale non poteva non includere un'attenzione per la pareidolia, il noto fenomeno per cui si trovano figure dotate di senso in configurazioni plastiche ove tale senso non è stato introdotto da intenzionalità umana alcuna bensì dal caso, dalla natura, o da altre agentività non umane. La continuità con il primo capitolo è evidente, ma quello che più preme in questo secondo è la piega che tale fenomeno prende a contatto con il senso occidentale dell'intenzionalità, del rapporto fra cultura e natura, il quale poi si traduce anche in un senso del rapporto fra potere e sottomissione. Presentato come conferenza plenaria durante il Congresso Mondiale dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici a Buenos Aires nel 2019, il capitolo "Pareidolia" si sofferma sullo sguardo dell'uomo che vede volti nella natura e sulla sete di potere che li trasforma in effigi di giganti, di sovrani, di pontefici, concependo e poi infine realizzando l'ambizione di trasformare una montagna intera nel volto del dominio.

Anche il terzo capitolo, "Parafernalìa", ha in un certo senso una genesi che copre diversi continenti. La sua prima stesura risale al 2009/2010, quando fui invitato come *Visiting Professor* presso l'Università Monash di Melbourne, in Australia. Lì rimasi incantato dal paesaggio, ma anche da alcuni artisti i quali lo rappresentavano in maniera trasognata, trasfigurandolo in modo da accentuarne il carattere rivelatorio, l'incanto misterioso delle città polverose della corsa all'oro, adesso deserte, spazzate dal vento che s'insinua fra le case di legno disabitate. Scoprii poi, con mia sorpresa, che l'incantesimo di quei dipinti aveva un'origine a me familiare e già cara, giacché trasportava sul suolo australiano un'ispirazione lontana, quella

dell'artista come raddomante e profeta, sodale di una rivelazione tellurica, una figura di sacerdote dell'arte di cui già il primo capitolo ritrovava le tracce nell'antica estetica giapponese, poi assorbita dall'Impressionismo europeo, ma che in un'elaborazione successiva e ancor più radicale diede luogo agli esperimenti di metafisica visiva di De Chirico. Erano infatti proprio le sue città pomeridiane — Torino e Ferrara deserte al sole del pomeriggio estivo con le sue ombre lunghe ed inquietanti — che avevo ritrovato in Australia. Mi accorsi, allora, che la mia attenzione si accendeva febbrilmente ogni qual volta gli oggetti del mondo fossero visti, concepiti, e rappresentati attraverso questo filtro quasi morboso, e trasformati in varchi verso una plaga lontana del senso, verso una dimensione metafisica ove s'immagina che il senso possa avere le sue radici. Ho inseguito questa intuizione in Iran, paese centrale nella mia formazione per molti versi, e soprattutto nella linea estetica che va dalla poesia classica iraniana, intrisa di misticismo e capace di traslarlo in una sublime lirica delle atmosfere, ai film di un altro gigante contemporaneo, il regista iraniano Kiarostami, che pure conosceva De Chirico, e nei film del quale si può cogliere, a mio modo di vedere, una simile attenzione per l'aura metafisica delle cose, per quei paraferalia del quotidiano che paiono invisibili nella banalità dello sguardo di ogni giorno ma che a un certo punto si risvegliano, attraverso il frangente impalpabile che questo volume cattura con la metafora dello scervà. Il Giappone ritorna anche in questo capitolo con la figura di Ozu, cui Kiarostami dedicò un film sperimentale, e nello stile del quale il regista iraniano colse, giustamente, uno sguardo germano, le cui conseguenze filmiche il capitolo cerca di analizzare con rigore semiotico soffermandosi, di nuovo, sui paraferalia del discorso cinematografico, su quegli oggetti di scena che, trascurati dalla visione frettolosa, sono invece araldi discreti di una lettura più sibillina della pellicola, di un modo obliquo di attraversarla per farvi germogliare sensi nascosti.

Il capitolo successivo, "Parestesia", espande lo studio della dinamica pareidolica ad altri sensi, e soprattutto ad altre dimensioni della vita plastica delle cose. Non esiste infatti solo una pareidolia, ma anche una para-semiotica concernente gli altri sensi e, trasversalmente a essi, un'immaginazione sinestetica del senso che lo vede scaturire proprio negli interstizi fra vista e tatto, fra tatto e gusto. Il capitolo, elaborato in tappe temporali successive ma coagulatosi essenzialmente in occasione di un progetto di ricerca sul velo allestito insieme a Victor I. Stoichita e Henri De Ried-



matten, poi confluito in un convegno internazionale a Torino, parte da un'immagine della cultura popolare contemporanea, un'affiche pubblicitaria realizzata da un grande fotografo per una nota marca di caffè, ma in seguito ne segue il sottotesto per esplorare tutta una serie di racconti nei quali il senso non scaturisce da un'articolazione strettamente codificata bensì dal sinuoso incurvarsi di pieghe esuberanti. La piega tanto cara a Deleuze non resta però topologia filosoficamente astratta ma si concretizza grazie alla materia del tessuto, e nel tessuto produce forme le cui regolarità non sono mai evidenti, e necessitano dunque di un sovrappiù di attenzione affinché se ne possa cogliere la voce. È a questo scopo che nasce, soprattutto in psichiatria, il metodo semiotico, si sviluppa in una specie di "fisiognomica delle vesti", e dà poi luogo a un tentativo di sistematizzazione, a un metodo "micro-semiotico" che, alla continua caccia di sotto-articolazioni, di pieghe non viste ma nondimeno significanti, nel capitolo si applica nuovamente alla cultura popolare, questa volta a uno dei più noti film della storia del cinema italiano, per dimostrare come, attraverso una lettura parestetica dei veli che vi compaiono, se ne possa cogliere un senso più profondo, dando sommessa voce allo scervà del film, al suo senso incoato che dal nulla di una veste si propaga.

"Paralipomena", come si evince dall'etimologia del titolo di questo capitolo, costituisce un'aggiunta rispetto al precedente, ma anche un'inversione di prospettiva, non più centrata sul senso impalpabile dei tessuti, sulla parestesia che essi risvegliano, bensì sulle grammatiche del velo dipinto e rappresentato, laddove per velo tuttavia s'intende più che il mero oggetto, giacché vi si coglie un'intera categoria fenomenologica, ovvero un'evo- cazione di ciò che emerge nel senso risvegliato da uno sguardo quando a questo volere scopico si frapponga un ostacolo. Costruito intorno a un corpus di tele contemporanee, molte di carattere critico o polemico rispetto ai regimi scopici prevalenti, il capitolo enuncia il suo orizzonte con un'introduzione di carattere antropologico, che sottolinea l'importanza di queste intermissioni dello sguardo affinché si sviluppi l'erotismo del senso, quel giocare fra il nascondimento e l'esibizione che è forse alla base di ogni semiosi, anche al di là della visualità.

"Paralatria" è, come altri capitoli del volume, un saggio d'ispirazione giapponese. Questa comune geografia non si deve però tanto a un interesse specialistico, quanto a ciò che il Giappone, ultima plaga dell'Asia nonché insieme di isole, rappresenta, ovvero un contraltare raffinatissimo

e insieme una sfida semiotica alla seconda natura dello sguardo occidentale, non in quanto occidentale ma semplicemente in quanto autoctono, obnubilato dall'abito quotidiano della significazione, dai suoi stereotipi. Questo capitolo, tuttavia, che verte sui "cristiani nascosti" del Giappone ma che poi allarga lo sguardo anche ad altre cripticità forzate della storia delle religioni, mira anche a chiarire un punto etico fondamentale: il nascondersi è spesso indispensabile affinché del senso nuovo germogli dal nulla; la metafora dello scevà richiama, in un certo senso, questa discrezione della creatività, il silenzio necessario non solo prima e dopo la parola, ma anche durante la parola, come trama sibillina e alternativa notturna del senso espresso. Tuttavia, da ciò non si deve dedurre un'esaltazione della censura. Il silenzio imposto, infatti, così come l'occultamento forzoso, impoveriscono le creazioni, condannando per esempio le religioni a un balbettio viepiù insensato, in cui una voce sempre più flebile alla fine perde sé stessa.

Gli effetti di sclerotizzazione del legame fra corpo e senso, volto e linguaggio, pensiero e parola sono descritti attraverso l'evocazione della figura del ventriloquo nel capitolo intitolato "Paralogia". Quando il legame fra l'etica del volto e la fenomenologia del linguaggio viene reciso, col conseguente manifestarsi di "discorsi del ventre" e di "discorsi per il ventre", allora ciò che emerge è una paralogia insensata, uno pseudo-linguaggio che non garantisce più comprensione intersoggettiva ma mero coordinamento. La perdita dell'afflato corporeo del linguaggio, anche nell'attuale accelerazione tecnologica, conduce alla catastrofe semiotica.

L'ultimo capitolo, "Parousia", prevede un rovesciamento ulteriore. Non è dalla censura che scaturisce senso nuovo bensì dalla cesura, ovvero nel momento in cui la frattura, la violenza, l'irrompere metafisico del male nella storia dell'essere sono reinterpretati come primi barlumi di una rigenerazione possibile. Il vetro infranto, in particolare, diviene metafora di un senso perduto dalle civiltà post-moderne, quello della riparazione, giacché questo promettevano, in fin dei conti, le ideologie smarrite delle religioni occidentali. Il miracolo non riesce più a ricomporre le ferite, non si ha più fede nella possibile inversione del tempo, in un intervento che, da un altrove metafisico, ripari il maltolto. L'angelo è assente. L'ennesimo suggerimento, allora, a chiusura del volume, viene dal Giappone, e ritorna su quell'oggetto dal quale era partita l'intera riflessione, vale a dire una ciotola di ceramica *raku*. Cosa succede se questa tazza si rompe? Se vi

s'infrange la magnifica armonia delle forme, dei colori, della disposizione sottile che nell'argilla avevano inculcato le lingue inafferrabili del fuoco, la lingua parlata dal fuoco? Apparentemente, guardata con occhi contemporanei, questa rottura è insanabile. Nessun santo interverrà per ricomporre i cocci della ceramica, i frammenti del cristallo. Il *kintsugi*, invece, è la tecnica giapponese che nell'obbligo della riparazione vede la possibilità di un senso nuovo, coglie nella cicatrice non una reliquia dell'imperfezione bensì un nuovo balbettio dell'essere. Che dalla catastrofe possa emergere non solo il silenzio della disperazione ma anche un nuovo vagito dell'umano, uno scevà, è quanto dobbiamo credere.

## Paramorfosi: il senso nascosto delle forme<sup>1</sup>

Quapropter cum has convenientias quas dicis infidelibus quasi quasdam picturas rei gestae obtendimus, quoniam non rem gestam, sed figmentum arbitrantur esse, quod credimus quasi super nubem pingere nos existimant [...].<sup>2</sup>

(Anselmo d'Aosta, *Cur Deus Homo*, I, 4)

### 1.1. La comunicazione visiva tra natura e cultura

Vi sono molti modi per definire la comunicazione visiva (Volli 1994). Uno dei più efficaci è per opposizione con la significazione (Volli 2010). Mentre la significazione visiva può non essere intenzionale, non vi è comunicazione senza intenzionalità. Un tramonto *significa* qualcosa, mentre un dipinto *significa* qualcosa ma altresì *comunica*, giacché la cultura lo designa in quanto prodotto di un'intenzionalità comunicativa. Tuttavia, l'imputazione d'intenzionalità cambia attraverso le culture e le epoche. Mentre una

1. Una prima versione di questo saggio è stata presentata in inglese presso il seminario di Atsushi Okada, Università di Kyoto, il 17 dicembre 2015. Ringrazio molto Atsushi Okada e i suoi collaboratori per i commenti ricevuti. La versione in inglese è stata poi pubblicata con il titolo "Nature and Culture in Visual Communication: Japanese Variations on *Ludus Naturae*" dalla rivista *Semiotica* nel 2016; una versione in italiano è stata invece pubblicata con il titolo "Scherzo di natura: variazioni semiotiche fra Europa e Giappone" dalla rivista *E/C*. Ringrazio entrambe le riviste e i loro direttori, Marcel Danesi e Gianfranco Marrone, per l'opportunità concessami. Ulteriori suggerimenti al tema del capitolo sono stati raccolti anche a seguito della mia conferenza "Antropomorfizzazione del paesaggio", impartita nell'ambito del seminario "Spazio, Paesaggio, Segno, Luogo: Dall'arte alla comunicazione, dal turismo all'estetica / Criteri di mappatura fra arte e comunicazione", presso l'Accademia di Brera di Milano il 6 ottobre 2017. Ringrazio molto l'organizzatrice principale, Martina Corgnati, per questa occasione di scambio.

2. «Indi quando mostriamo queste armonie logiche che tu enumeri, come se fossero a guisa di dipinti di un'azione passata, agli infedeli, essi (considerando che noi crediamo che ciò che avvenne non sia una cosa reale, ma solo una finzione) pensano che noi altro non facciamo che dipingere sulle nubi [...].»; salvo ove specificato, le traduzioni nel libro sono opera dell'autore.

religione può vedere un tramonto come un messaggio divino, osservatori laici gli attribuiranno un senso non-intenzionale di nostalgia.

Un modello forte d'intenzionalità comunicativa predomina nella storia visiva occidentale: vi è comunicazione visiva se e solamente se un'intenzionalità umana ambisce a comunicare con uno spettatore attraverso un artefatto visivo. Tuttavia, questo modello forte include eccezioni di diversi generi: 1) immagini acheropite<sup>3</sup>; 2) immagini naturali; 3) immagini casuali; e 4) pareidolie. In questi casi, un'immagine la quale non deriva propriamente da un'intenzionalità umana viene nondimeno concepita come comunicazione visiva. L'attribuzione d'intenzionalità, dunque, implica l'antropomorfizzazione di vari agenti non-umani, rispettivamente: 1) la trascendenza; 2) la natura; 3) il caso; 4) un agente immaginario non-identificato.

L'agentività nella comunicazione visiva è un tema-chiave per la teoria dell'arte, per l'antropologia visiva, e per la semiotica dell'immagine. Gli studiosi si sono a lungo interrogati su come gli esseri umani isolino le immagini, attribuiscono loro un senso, le considerino un messaggio da parte di un'altra intenzionalità, su come esse significhino e comunichino al di là della loro intenzionalità creatrice, e sul modo in cui la loro percezione conduca a effetti pragmatici nel mondo<sup>4</sup>. La ricerca neurofisiologica e cognitiva suggerisce che gli esseri umani sono biologicamente predisposti a riconoscere matrici visive dotate di senso nella realtà, e a credere che esse promanino da un'agentività intenzionale. Le "eccezioni" summenzionate, e specialmente la pareidolia, confermano questa prospettiva<sup>5</sup>: la neuro-

3. Vale a dire, delle quali si crede che siano il prodotto di un'agentività non-umana, di solito trascendente, come nel caso del Mandylion di Edessa.

4. Fra i classici in questo ambito, Freedberg 1989, sulla pragmatica delle immagini nell'arte occidentale; Mitchell 1994, che teorizza una "svolta visiva" nella cultura contemporanea; Gell 1998, che si concentra su come le immagini possano divenire agenti indipendenti; Belting 2011, che investiga la storia delle immagini come storia dei corpi che le incorporano e le ricevono; etc. Anche un numero monografico della rivista internazionale di semiotica *Lexia* è dedicato a questo tema (Leone 2014).

5. La bibliografia sulla neurofisiologia della pareidolia è in costante espansione. Sugli effetti dell'abuso di LSD sulla neurofisiologia della pareidolia, si legga Ilaria *et al.* 2010; sul ruolo dello sguardo nella pareidolia facciale, si legga Takahashi e Watanabe 2013; sull'importanza dell'area facciale fusiforme (l'area di Brodmann 37 nella circonvoluzione fusiforme, specializzata nel riconoscimento di volti) nella pareidolia religiosa, si legga Liu *et al.* 2014; sullo sviluppo cognitivo della pareidolia nei bambini, si legga Kato e Mugitani 2015. Anche la letteratura scientifica sulla relazione fra il riconoscimento visivo di volti e l'attribuzione di agentività (trascendente) è abbon-

fisiologia spinge gli esseri umani a riconoscere immagini comunicative in modo così insistente che essi talvolta le identificano sebbene tali immagini non risultino da alcuna intenzionalità<sup>6</sup>.

Questo istinto biologico, tuttavia, è plasmato e talvolta persino represso dalla cultura. Il “potere delle immagini” non è un dato, ma una gamma che varia attraverso la storia e le civiltà. Alcune culture visive enfatizzano l'intenzionalità di artisti e creatori d'immagini; altre accentuano quella degli spettatori; e altre culture ancora sottolineano l'intenzionalità degli stessi artefatti visivi e delle opere d'arte<sup>7</sup>. La natura spinge, sì, gli esseri umani a riconoscere le immagini e i loro creatori nel mondo, ma quest'attitudine biologica adattiva è influenzata dalle culture visive: in certi contesti, gli esseri umani reagiscono a un'immagine cercandone il creatore; in altri, si disinteressano dell'intenzionalità creatrice e si concentrano sul modo in cui essi stessi “ricreano” l'immagine nella loro ricezione di essa; e in altri contesti ancora, essi badano a come l'immagine stessa diviene un agente comunicativo nel mondo.

## 1.2. La fisiologia cross-culturale dell'immaginazione

Uno dei primi autori occidentali ad accennare alla possibilità d'immagini comunicative non create dall'uomo è Plinio il Vecchio<sup>8</sup>, enciclopedico autore della *Storia naturale* (*Naturalis Historia*). Nel libro XXXVI di quest'opera monumentale, Plinio disserta sulla varietà dei marmi greci. Egli si sofferma su quello che si rinviene nell'Isola di Paro e racconta di un evento straordinario: una volta, in un blocco spaccato in due metà, apparve una figura di Sileno. Plinio non rivela chi potesse essere stato l'autore di questa immagine, ma ammette implicitamente che la natura è capace di produrre immagini complesse, in tutto simili a quelle create dagli esseri umani<sup>9</sup>.

dante. Tra i classici sull'argomento, Guthrie 1993, Kelemen 1999, e Kelemen 2004; si legga anche Slingerland 2008, p. 395.

6. Sul carattere adattivo della pareidolia facciale, si leggano Brilliant 2000 e specialmente Brilliant 2007.

7. Umberto Eco ha scritto abbondantemente su questi tre tipi d'intenzionalità, denominandoli in latino, rispettivamente, “*intentio auctoris*”, “*intentio lectoris*” e “*intentio operis*” (Eco 1979).

8. Como, 23–Stabiae, attuale Campania, 25 agosto 79.

9. «Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere. Omnes autem candido tantum marmore usi sunt et Paro insula, quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam



Nel libro XXXVII della *Storia naturale*, sulle pietre preziose, Plinio ritorna sull'argomento. Ricorda che il re Pirro<sup>10</sup> possedeva un'agata, nella quale erano visibili le Nove Muse e Apollo con la lira in braccio. Secondo Plinio, quella "non era un'opera d'arte, ma il prodotto spontaneo della Natura, le venature essendovi così arrangiate che ciascuna delle Muse mostrava il suo proprio peculiare attributo"<sup>11</sup>. Di nuovo, l'enciclopedico autore suggerisce che rappresentazioni visive complesse possano emergere in natura, quasi che essa avesse la stessa capacità creativa di uno scultore o di un pittore. Gli artisti sono capaci di imitare la natura ma, Plinio sottintende, anche la natura è capace di imitare l'arte nel produrre immagini naturali di corpi umani.

La tradizione di riconoscere schemi visivi dotati di senso nei minerali è lunga. Gran parte di essa è intrecciata con la divinazione, vale a dire, con la credenza che un agente trascendente comunichi con gli esseri umani attraverso pietre di forma peculiare. La tradizione va spesso sotto il nome di "scultura talismanica", come il teologo francese e cabalista cristiano Jacques Gaffarel<sup>12</sup> la denominò nel suo trattato del 1629 al fine di difenderla dalle accuse "orientaliste" mossegli dai razionalisti francesi (Gaffarel 1629). Nel caso di Plinio, tuttavia, la natura non è un messaggio dagli dei, ma il messaggero stesso, il quale crea dentro di sé forme artistiche con l'unico scopo della bellezza<sup>13</sup>.

Quest'ultima è una tradizione trasversale a più culture, la quale testimonia dei meccanismi cognitivi di riconoscimento delle matrici visive. Fra le pietre decorative italiane si trovano anche le cosiddette "paesine". Esse si estraggono quasi esclusivamente nella provincia di Firenze. La loro

ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, multis postea candidioribus repertis, nuper vero etiam in Lunensium lapicidinis. sed in Pariorum mirabile proditur, glaeba lapidis unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse» (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, 36, iv, 14).

10. (Presumibilmente) Epiro (attuale Grecia-Albania), 318 a.C.–Argo, Peloponneso, 272 a.C.

11. «Post hunc anulum regis alterius in fama est gemma, Pyrrhi illius, qui adversus Romanos bellum gessit. namque habuisse dicitur achaten, in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia» (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, 37, iii, 5).

12. Mane, Francia, 1601–Sigonce, Francia, 1681.

13. Due storici dell'arte hanno trattato approfonditamente di questa tradizione: Jurgis Baltrušaitis (Jurbarkas, Lituania, 7 maggio 1903–Parigi, 25 gennaio 1988), che ha dedicato uno dei quattro capitoli del suo libro *Aberrations : Quatre essais sur la légende des formes* (1957) alle cosiddette "Pierres imaginées", "pietre immaginative"; e Roger Cailliois (Reims, 13 marzo 1913–Le Kremlin–Bicêtre, France, 21 dicembre 1978), che ha consacrato un volume a *L'Écriture des pierres* (1970), "la scrittura delle pietre".



**Figura 1.** Paesina trovata sull'Appennino toscano, nei pressi di Firenze. Fonte: *Creative Commons*; immagine di pubblico dominio.

particolare configurazione morfologica e cromatica sembra rappresentare paesaggi naturali o urbani. La Fig. 1 riproduce una paesina rinvenuta sull'Appennino toscano, la quale dà l'impressione di raffigurare un arido paesaggio montagnoso, quasi un canyon americano. Quando gli esseri umani vedono questa immagine, è per essi virtualmente impossibile non riconoscervi un paesaggio, come se la montagna avesse prodotto un proprio autoritratto in una delle sue pietre.

Le paesine sono state rari oggetti da collezione perlomeno a partire dal Quattrocento. La famiglia Medici ne possedeva una raccolta, così come l'Imperatore del Sacro Romano Impero Rodolfo II<sup>14</sup>, Filippo II Duca di Pomerania<sup>15</sup>, Gustavo II Adolfo sovrano di Svezia<sup>16</sup>, e altri aristocratici della prima modernità (Minvielle 2000 e 2011). Le paesine hanno ispirato non solo collezionisti, ma anche artisti. Mathieu Dubus<sup>17</sup>, pittore olandese del Seicento, dipinse una *Veduta di Sodoma e Gomorra*, attualmente in una collezione privata dell'Aia, simulandovi una paesina sullo sfondo (Fig. 2). In questa *mise en abyme* vertiginosa, il pittore imita la natura che imita un pittore che imita la natura.

Nel Novecento, artisti surrealisti come André Breton<sup>18</sup> o l'architetto Fernand Pouillon<sup>19</sup> si sono interessati a queste pietre bizzarre. Le paesine

14. Vienna, 18 luglio 1552–Praga, 20 gennaio 1612.

15. Neuenkamp, Germania, 29 luglio 1573–3 febbraio 1618.

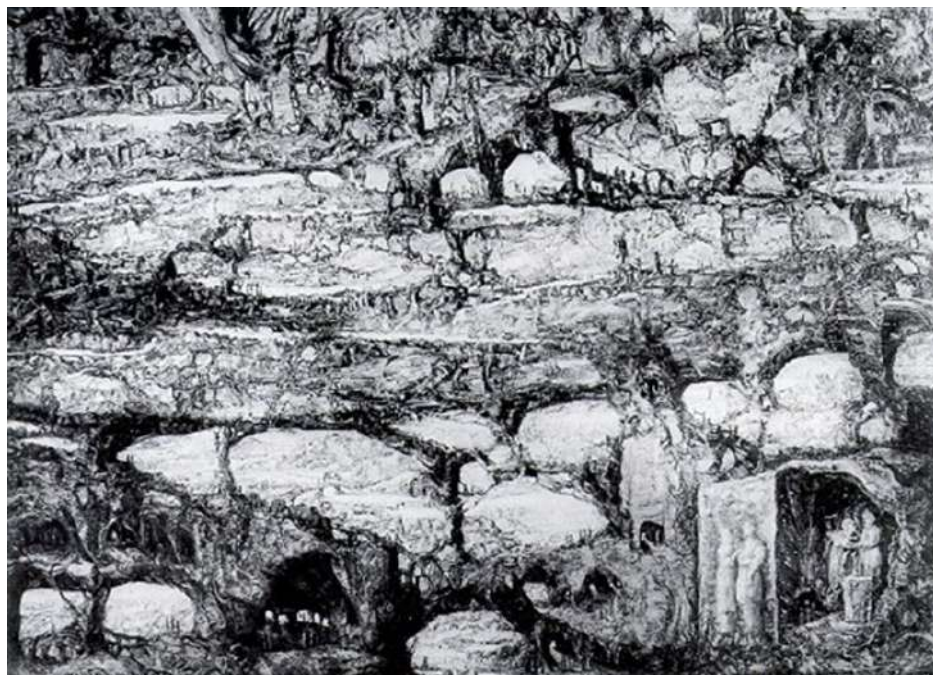
16. Castle Tre Kronor, Svezia, 9 dicembre 1594–Lützen, Elettorado di Sassonia, 6 novembre 1632.

17. Fiandre, 1590–1665/6.

18. Tinchebray, Orne, France, 9 febbraio 1896–Parigi, 28 settembre 1966.

19. Cancon, Francia, 14 maggio 1912–Belcastel (Aveyron), Francia, 24 luglio 1986.





**Figura 2.** Mathieu Dubus (Fiandre c. 1590–1665 / 1666), *Veduta di Sodoma e Gomorra* (noto anche come *Paesaggio roccioso*), 47 x 63 cm, L'Aia, collezione privata; fonte: Baltrušaitis J. (1957) *Aberrations : Quatre essais sur la légende des formes* [Les perspectives dépravées, I], O. Perrin, Jeu savant, Parigi; immagine libera da diritto d'autore.

hanno ispirato anche i poeti. Caillois ha dedicato loro alcuni versi. Il Premio Nobel cileno Pablo Neruda<sup>20</sup> scrisse il più famoso dei poemi su queste pietre peculiari in occasione della sua visita a Firenze nel 1951. Ne “La ciudad” [la città], componimento contenuto nella raccolta di poesie intitolata *Las uvas y el viento* [l'uva e il vento], Neruda scrisse:

Macchie arancione...d'ossido  
 vene verdi sopra la pace calcarea  
 che la schiuma batte con le sue chiavi  
 o l'alba con la sua rosa,  
 son così queste pietre:  
 nessuno sa se uscirono dal mare o al mare tornano,  
 qualcosa le sorprese mentre vivevano,  
 nell'immobilità si spensero  
 e costruirono una città morta.  
 Una città senza grida, senza cucine,

20. Parral, Cile, 12 luglio 1904–Santiago del Cile, Cile, 23 settembre 1973.

un solenne recinto... di purezza,  
 forme pure cadute  
 in un disordine senza resurrezioni,  
 in una moltitudine che perse lo sguardo  
 in un grigio monastero  
 condannato alla verità nuda dei suoi dei.<sup>21</sup>

A causa dell'istinto cognitivo che spinge gli esseri umani a identificare messaggi iconici intenzionali in ambienti visivi caotici, le pietre incoraggiano la fantasia in modo trasversale alle culture. Nella civiltà giapponese, questo istinto ha dato adito a una *rêverie* sommamente raffinata. Un altro Premio Nobel per la letteratura, Yasunari Kawabata<sup>22</sup>, fece riferimento all'arte giapponese del paesaggio pietroso in "Il Giappone, il bello e me stesso", discorso che egli tenne al momento di ricevere il premio il 12 dicembre 1968:

Nulla è più complicato, vario, attento al dettaglio, dell'arte giapponese del giardinaggio paesaggistico. Qui vi è la forma chiamata paesaggio arido, composto interamente di rocce, nel quale l'arrangiamento delle pietre dà espressione a montagne e a fiumi che non sono presenti, e persino suggerisce le onde del grande oceano che si frangono contro le scogliere. Compresso ai minimi termini, il giardino giapponese diventa il giardino nano bonsai, ovvero il *bonseki*, la sua versione arida.<sup>23</sup>

*Suiseki* [水石], un'abbreviazione del termine *sansui keiseki*, che approssimativamente si traduce come "pietra di veduta paesaggistica" o "pietra di scenario paesaggistico", è una componente essenziale dell'estetica tradizionale giapponese. Essa fu adottata dalla Cina attraverso la Corea. In Cina, le "pietre immaginative" sono ancora chiamate "*gonshi*" oppure "*guai shi*" ("pietre fantastiche" o "bizzarre"), ovvero anche "*shang-sek*". In Corea, sono attualmente conosciute come "*useok*", "pietre eterne". In Giappone, la tradizione di riconoscere immagini nelle pietre è stata pro-

21. Il testo originale si trova nel primo volume di *Obras completas* (Barcellona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 916-8).

22. 川端 康成 (Kawabata Yasunari); Osaka, 11 giugno 1899-Zushi, 16 aprile 1972.

23. L'audio originale e una traduzione in inglese sono disponibili presso il sito dell'Accademia Nobel: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html) (ultimo accesso il 18 marzo 2020).



**Figura 3.** Li Po in meditazione su una cascata, pietra, altezza approssimativa 23 cm. Foto dell'autore.

gressivamente perfezionata e articolata, acquisendovi caratteristiche particolari. A partire dal periodo Muromachi<sup>24</sup>, in particolar modo nell'era Nanboku-chō<sup>25</sup>, essa fiorì sotto l'Imperatore Go-Daigo<sup>26</sup> — il quale era un avido collezionista di pietre immaginative — e divenne popolare nei periodi Edo tardivo (1600–1868) e inizio Meiji (1868–1911). Anche in Giappone, le pietre immaginative hanno ispirato sia poeti che pittori. Lo studioso, poeta, e artista visivo Rai San'yō<sup>27</sup> deve aver contemplato a lungo una pietra in suo possesso, la quale secondo la tradizione porta il nome di “Li Po in meditazione su una cascata” (Fig. 3).

Rinvenuta originariamente in Cina sul monte Lu Shan, nella provincia Fukien, fu portata in Giappone probabilmente nel 1654. La riproduzione fotografica in bianco e nero non consente di apprezzarne pienamente gli elementi cromatici, eidetici (forma) e topologici (posizione), i quali tutti incoraggiano lo sguardo a riconoscere nella pietra una figura umana placida-

24. Il periodo Muromachi (室町時代, *Muromachi jidai*) è un periodo della storia giapponese che va approssimativamente dal 1336 al 1573.

25. 南北朝時代 (*Nanboku-chō jidai*); 1336–1392.

26. 後醍醐天皇 (*Go-Daigo-tennō*); Heian Kyō, Kyoto, 26 novembre 1288–Yoshino no Angū, Nara, 18–9 settembre 1339.

27. 頼山陽; provincia di Aki, 21 gennaio 1780–Kyoto, 16 ottobre 1832.

mente seduta su di una roccia. L'attribuzione del titolo rafforza l'identificazione visiva e vi aggiunge alcuni dettagli: l'uomo pietrificato è il grande poeta cinese Li Po<sup>28</sup>, assorto in contemplazione davanti a una cascata. La parte inferiore della pietra rappresenta dunque sé stessa in una versione sublimata, quale piedistallo per la meditazione spirituale e la ruminazione poetica.

Non vi è da meravigliarsi che questa pietra possa essere piaciuta a Rai San'yō, il quale viene ricordato come uno dei più raffinati poeti Kanshi<sup>29</sup> del suo tempo. Nel contemplare la pietra, egli deve aver osservato una sorta di pietrificata, immobile versione del suo modello ideale, in una *myse en abime* in cui un poeta meditava sull'effigie pietrosa di un altro poeta, il quale a sua volta meditava seduto sopra una roccia. L'effetto pragmatico della contemplazione frattale doveva poi essere accentuato dalla qualità non-finita della pietra, dalla sua infinita e impalpabile mutevolezza alla luce e allo sguardo<sup>30</sup>.

Questa digressione attraverso una delicata pagina della storia dei *sui-seki* dovrebbe incoraggiare l'apprezzamento di una sensibilità trasversale alle culture e ai periodi storici: le paesine di Firenze ispirarono la poesia di Pablo Neruda nel Novecento così come un elegante esemplare di *sui-seki* deve aver stimolato l'immaginazione di Rai San'yō ai primi dell'Ottocento. Le pietre immaginative offrono indizi visivi che la cognizione umana è spinta, quasi costretta, a completare attraverso l'identificazione di un soggetto rappresentato e tramite l'apposizione di un nome.

### 1.3. L'ideologia culturalmente specifica dell'immaginazione

#### 1.3.1. Differenze nell'articolazione visiva.

Non bisogna però trascurare le differenze nella ricezione culturale di questo comune principio cognitivo. Innanzitutto, mentre le pietre immaginative sono divenute un vero e proprio genere artistico in Cina, Korea, e

28. 李白; Suiye, Impero Tang, 701–Dangtu, 762.

29. Kanshi (漢詩) in giapponese designa la poesia cinese in generale così come la poesia giapponese scritta in cinese da autori nipponici.

30. Qui sarebbe necessario un approfondimento sul valore pragmatico delle pietre grezze, a inclusione dei non-finiti michelangioleschi, approfondimento che si rimanda a un contributo successivo.

soprattutto in Giappone, esse sono rimaste perlopiù una curiosità nella tradizione artistica occidentale. Ciò ha dato luogo a livelli discrepanti di specificità nella loro articolazione culturale. Oggi, l'Associazione giapponese per il *Suiseki* distingue ufficialmente tra *toyama-ishi* (遠山石), vale a dire, pietre che rappresentano remote montagne; *shimagata-ishi* (島形石), che hanno forma d'isola; *iwagata-ishi* (岩潟石), che assomigliano a scogli marini; *tamari-ishi* (溜まり石), o pietre-piscina; *taki-ishi* (滝石), che rappresentano cascate; *doha* (土坡), che contengono la figura di un'aperta pianura; *danseki* (段石), che includono la figura di una piana inclinata o terrazzata; *kuzuya-ishi* (茅舎石), che hanno la forma di antiche case rurali; *sugata-ishi* (姿石), che assomigliano a esseri umani, santi, o animali; *monyōseki* (紋様石), con specifiche matrici di superficie, suddivise in *baika-seki* (梅花石; letteralmente, a foggia di gemme di pruno) e *kikka-seki* (菊花石; letteralmente, a foggia di crisantemo), etc.

Al fine di proseguire lo studio comparato della storia e dell'estetica delle pietre immaginative tra Oriente e Occidente, è d'uopo menzionare che il naturalista italiano del Cinquecento Ulisse Aldrovandi<sup>31</sup> si cimentò in una classificazione analoga. Fondatore del giardino botanico di Bologna e pioniere della storia naturale europea secondo gli elogi sia di Linneo che di Comte de Buffon, Aldrovandi fu anche enciclopedico collezionista di curiosità. Nel 1648, egli pubblicò il *Musaeum metallicum in libros quattuor*, letteralmente “il museo metallico”, opera monumentale di un migliaio di pagine divisa in quattro sezioni, nella quale egli elencava, categorizzava e descriveva caratteristiche materiali e simboliche di tutti i minerali all'epoca noti (Fig. 4).

Il concetto di “*Natura ludens*”, “natura giocosa”, o “*ludus naturae*”, “gioco di natura”, ricorre sovente nell'opera<sup>32</sup>. I naturalisti europei del Cinquecento e del Seicento vi si riferivano per spiegare le forme bizzarre trovate in natura. L'idea implicava non solo che la natura fosse dotata di un'agentività autonoma, ma anche che questa agentività potesse essere giocosa e, in certi casi, artisticamente immaginativa. Nel *Musaeum metallicum*, Aldrovandi articola tutti i prodotti minerali della giocosità della natura. Proprio come nel *suiseki* giapponese, egli attribuisce nomi alle categorie di pietre

31. Bologna, 11 settembre 1522–4 maggio 1605.

32. Per inciso, l'italiano corrente registra ancora un'espressione che è un equivalente letterale del “*ludus naturae*”: “scherzo della natura”.





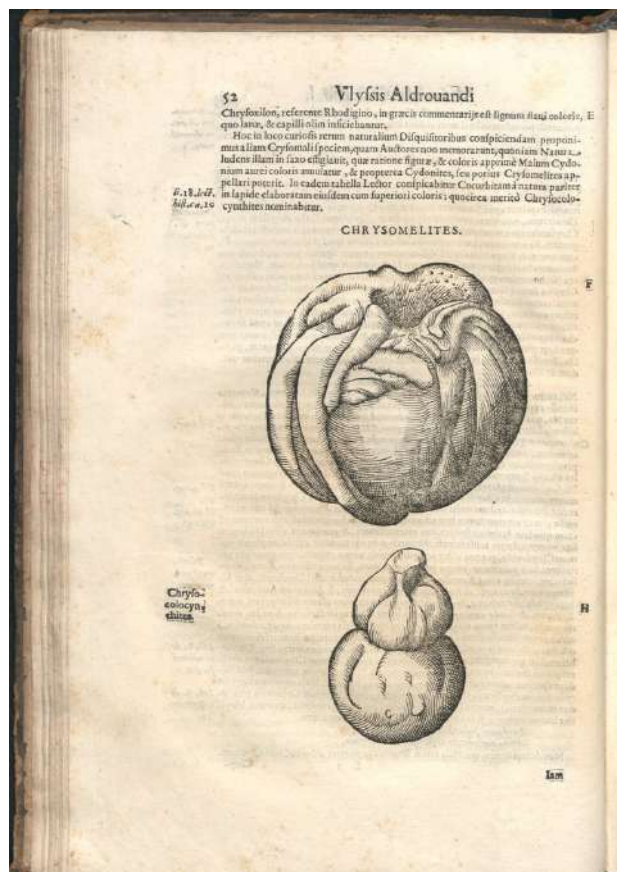
**Figura 4.** Frontespizio del *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648). Copia posseduta dall'autore.

a seconda di ciò cui esse assomigliano. Per esempio, denomina “*Chrysocolocynthites*” le pietre a foggia di zucca (Fig. 5)<sup>33</sup>.

Aldrovandi include tra i prodotti del *ludus naturae* anche diverse “pietre pseudo-immaginative” che la moderna paleontologia classificherebbe invece come meri fossili. Egli individua e denomina tante specie di pietre per quanti sono i tipi di fossile. Per esempio, propone di chiamare “*Harengites*” la pietra nella quale la “natura giocosa” ha impresso la figura di un’aringa (Fig. 6).

Sebbene alcuni studiosi dell’antichità interpretassero queste immagini come tracce di esseri viventi ormai estinti, spiegando variamente il fenomeno (Aristotele, Avicenna, Alberto di Sassonia, etc.), l’idea che essi derivassero dal capriccio figurativo della natura persistette fino alla mo-

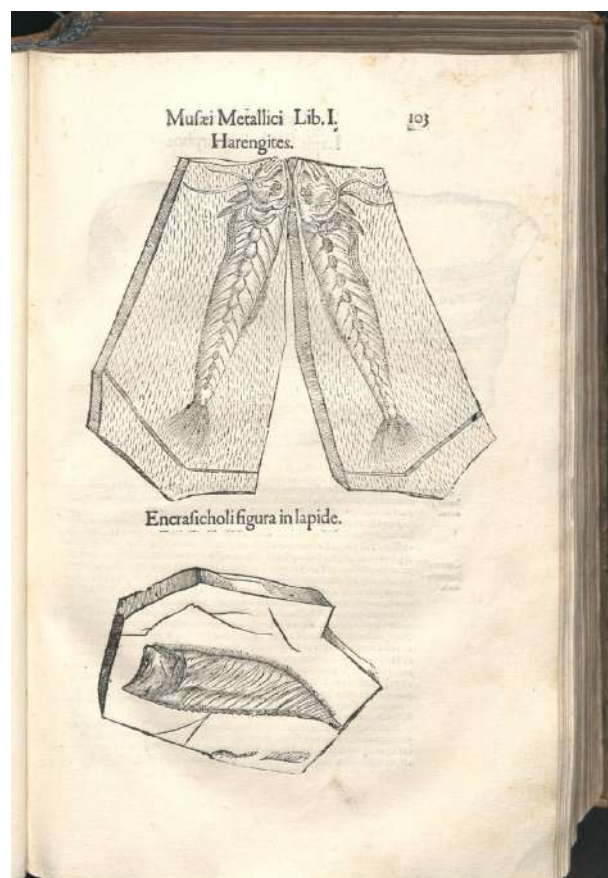
33. Da “*Citrullus colocynthis*”, il nome latino di questo tipo di cucurbitacea.



**Figura 5.** Figura di Chrysocolocynthites nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648). Copia posseduta dall'autore.

dernità. È interessante notare che, tra i primi studiosi ad accorgersi che i fossili non erano solo icone di esseri viventi, ma anche indici, vale a dire impronte, molti non erano solo scienziati ma anche artisti: Leonardo da Vinci, Girolamo Fracastoro e Bernard Palissy. Al contrario, almeno fino alla pubblicazione dell'*Herbarium diluvianum* di Johann Jacob Scheuchzer (1709), o meglio ancora, fino alla pubblicazione dell'*Histoire des végétaux fossiles* di Adolphe Brongniart (1828–47), molti studiosi, a inclusione di Aldrovandi, credevano che la natura potesse dipingere e scolpire dentro di sé, quasi fosse dotata di agentività artistica. Così, Aldrovandi dedicò un'intera sezione del suo trattato alle “*lapides com figuris a Natura factis*” [pietre con figure fatte dalla natura] (Fig. 7).

È alquanto comprensibile che le pietre che presentavano tali effigi prodigiose divenissero prontamente segni divinatori. Qui l'Occidente e l'Oriente s'incontrano di nuovo. Aldrovandi cita un libro che era stato pub-



**Figura 6.** Immagine di Harengites nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* (1648) di Ulisse Aldrovandi. Copia posseduta dall'autore.

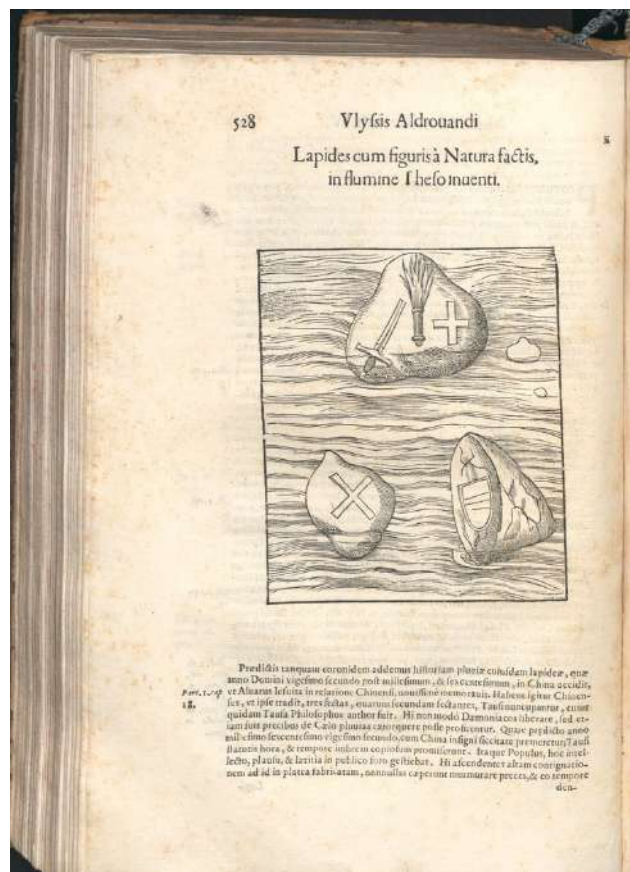
blicato a Roma solo cinque anni prima, nel 1643, da Álvaro Semedo<sup>34</sup>, gesuita portoghese missionario in Cina: *Relatione della grande monarchia della Cina*<sup>35</sup>. Il capitolo XVIII del primo libro è intitolato “Delle sette della Cina”<sup>36</sup>. In primo luogo, Semedo compara la religiosità della Cina con quella del Giappone: «I Cinesi sono universalmente poco inclinati alle Sette, né in gran parte arrivano agli Giapponesi». Il Cristianesimo era stato bandito dal Giappone nel 1630. Ciò probabilmente spinse Semedo a tale paragone. Egli riporta, in seguito, l'episodio citato da Aldrovandi: nel 1622, alcuni filosofi “*Tausi*” — vale a dire, seguaci del Taoismo di Laozi — predicavano nella piazza principale di Pechino. Essi promettevano che le loro preghiere avrebbero provocato la pioggia, agognata da tutti i cittadini dopo lunga

34. Nisa, Portogallo, 1585 o 1586–Guangzhou, Cina, 18 luglio 1658.

35. Roma: Sumptibus Hermanni Scheus.

36. All'epoca, i missionari cattolici consideravano come “sette” tutte le religioni non-cristiane.



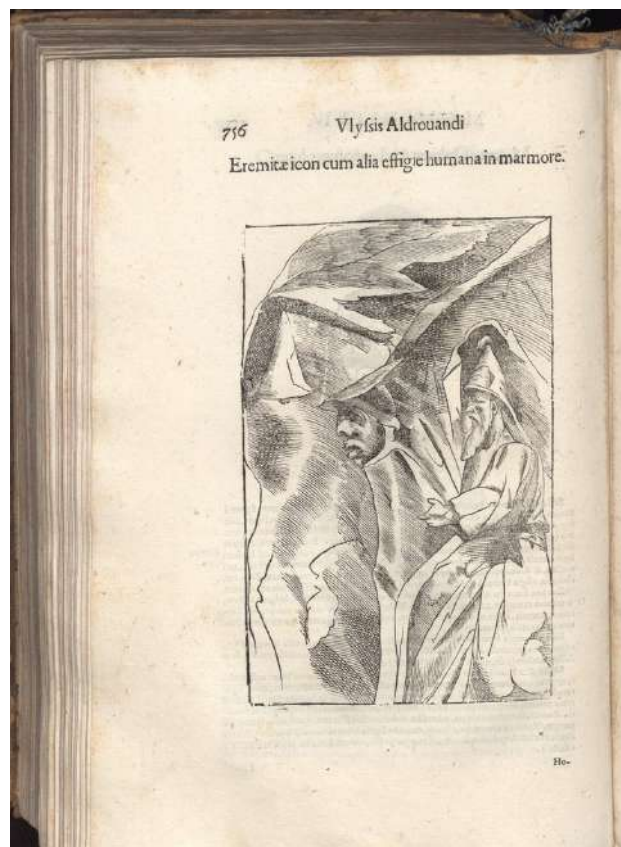


**Figura 7.** Immagine di “pietre con figure fatte dalla natura” nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648). Copia posseduta dall’autore.

siccià. Tuttavia, al momento esatto indicato dalla profezia, ciò che cadde dal cielo non fu pioggia ma strane pietre, le quali devastarono la città e la campagna. Lo zelo anti-taoista di Álvaro Semedo produce un evidente pregiudizio nella storia: la folla inferocita lincia i falsi profeti, preparando l’arrivo dei veritieri predicatori cristiani.

Aldrovandi non è immune da questo pregiudizio religioso. Ciò suggerisce alcune considerazioni più generali sul modo in cui gli esseri umani identificano le immagini in natura. Da un lato, come è stato sottolineato *supra*, alcuni tratti cognitivi di questo processo sono probabilmente trasversali a tutte le culture. A p. 756 del *Musaeum metallicum* di Aldrovandi si trova la riproduzione di un marmo prodigioso raffigurante un eremita (Fig. 8).

Il marmo che, a metà del Seicento, spinse il naturalista italiano Ulisse Aldrovandi a riconoscervi un eremita può essere paragonato al *sugata-ishi* (姿石) che, all’inizio dell’Ottocento, incoraggiò il poeta giapponese Rai

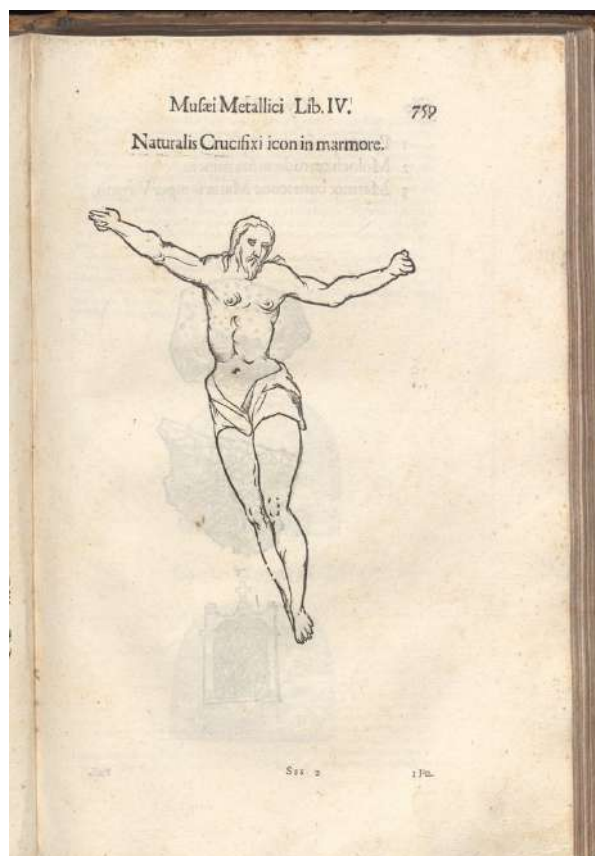


**Figura 8.** Immagine di “marmo contenente l'icona di un eremita” nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648). Copia posseduta dall'autore.

San'yō a identificarvi l'effigie di un poeta in meditazione. La ricerca neurofisiologica suggerisce che gli esseri umani sono inclini a isolare, nell'ambiente circostante, matrici visive a forma di faccia o di corpo, probabilmente perché tale capacità è risultata adattiva in passato. Grazie a essa, eventuali predatori che dissimulassero la propria presenza nell'ambiente nascondendosi o mimetizzandosi potevano esservi smascherati<sup>37</sup>. Inoltre, l'idea di associare l'immagine di una pietra con quella della meditazione immobile di un eremita deve aver esercitato il suo fascino sia in Oriente che in Occidente.

Tuttavia, tre pagine dopo, Aldrovandi riproduce un analogo marmo prodigioso, contenente un'immagine acheropita della crocifissione (Fig. 9).

37. Una ricognizione dei risultati della ricerca sul riconoscimento facciale si trova in Calder *et al.* 2011.



**Figura 9.** Immagine di “marmo contenente un’icona della crocifissione” nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648). Copia posseduta dall’autore.

In questo caso, il marmo offre, sì, agli spettatori una matrice visiva cromatica, eidetica, e topologica curiosamente cruciforme. Tuttavia, gli osservatori che v’identificano non solo *un* corpo, ma anche *il* corpo crocifisso di Cristo, lo fanno perché conservano questa iconografia nella loro memoria visiva culturale<sup>38</sup>. Un osservatore giapponese del Trecento non avrebbe mai riconosciuto una crocifissione nel marmo.

### 1.3.2. Differenze nella concettualizzazione dell’agentività

Una seconda, essenziale differenza tra l’Oriente e l’Occidente ruota attorno al concetto di agentività. Le culture influenzano il fisiologico riconoscimento di matrici visive non solo al livello superficiale degli oggetti e dei temi, ma anche a quello più profondo della concettualizzazione e

38. Più specificamente, Aldrovandi identifica e riproduce una crocifissione che sembra essere modellata a partire dall’iconografia secentesca di questo soggetto.

dell'attribuzione di agentività. Differenze astratte e tuttavia fondamentali spiccano quando si compara la tradizione occidentale delle pietre immaginative con quella orientale. Per la maggior parte delle fonti occidentali, il prodigio non consiste meramente nel fatto che certe pietre assomiglino ad alcuni elementi della realtà, siano essi esseri umani, animali, o paesaggi. Le pietre prodigiose devono altresì contenere *icone*, ossia includere effigi non-intenzionali che assomiglino non alla realtà stessa, ma alle rappresentazioni intenzionali di essa prodotte dagli artisti. Questo è il motivo per cui la pittura, e non la scultura, è l'epitome occidentale di arte che la natura dovrebbe imitare nella sua spontanea giocosità. Le fonti occidentali, infatti, di solito non menzionano pietre che apertamente mostrano icone prodigiose, ma pietre che, una volta tagliate a metà, rivelano tali icone al proprio interno, come se queste effigi in tutto simili a quelle artistiche fossero un segreto mantenuto dalla natura da tempi immemorabili, fino alla sua scoperta accidentale. L'idea che le forme artistiche non debbano essere create ma, piuttosto, trovate nel marmo è un *topos* nella storia dell'arte occidentale — e specialmente della scultura occidentale — caro a Michelangelo e a molti altri. Tuttavia, nella tradizione delle pietre immaginative, l'opera dello scultore diviene innecessaria: la natura stessa dischiude la forma artistica che giace nel suo nucleo. Un procedimento umano (il taglio della pietra) conduce alla scoperta, ma in modo non intenzionale. La dimensione non intenzionale della creazione artistica viene trasferita dalla natura agli esseri umani.

Il *Suiseki* di solito non comporta una speculazione su quale forza abbia potuto iscrivere nelle pietre un'immagine che assomiglia a quelle prodotte dall'agentività umana. Nelle fonti occidentali, al contrario, tale questione è cruciale. L'identificazione d'immagini prodigiose in natura conduce immediatamente a considerarle come segni di una dimensione altra e separata, la quale v'imprime la sua creatività<sup>39</sup>. Il dibattito, sia fra artisti che tra filosofi, è particolarmente controverso per quel che riguarda le cosiddette immagini "casuali", vale a dire, immagini che non sono state trovate in natura, ma che vi sono state prodotte casualmente attraverso procedure umane<sup>40</sup>.

39. Sulla relazione fra ideologie ontologiche ("visioni del mondo") e forme di rappresentazione, si leggano soprattutto Descola 2006 e 2010.

40. Tra le numerose pubblicazioni accademiche rilevanti al riguardo, si segnalano soprattutto Ladendorf 1960, Janson 1973, Guthrie 1993, ed Elkins 1999.

Una delle prime menzioni d'immagini di questo genere è, di nuovo, in Plinio il Vecchio. Il libro XXXV della *Storia naturale* racconta un episodio della vita di Protogene, uno dei maggiori pittori della tradizione artistica occidentale, ma anche uno dei più puntigliosi. Dopo aver dipinto quello che si considerava la sua opera più riuscita, un dipinto di Ialiso, l'artista era perfettamente soddisfatto di ogni aspetto della raffigurazione, a eccezione di un singolo elemento, vale a dire, la schiuma sul muso del cane rappresentato nell'immagine. Essa era troppo perfetta per apparire naturale. Sembrava artificiale. Avvilto dal dipingere e ridipingere lo stesso dettaglio invano, Protogene alla fine scagliò una spugna contro il dipinto, e la macchia irregolare che il gesto produsse raffigurò una schiuma perfettamente spontanea sul muso del cane. L'irrazionale atto si rivelò così efficace che divenne in seguito una tecnica convenzionale per la produzione d'immagini casuali. Più tardi, come lo ricorda Plinio, Nealce adoperò il medesimo espediente per dipingere schiuma sulle froge di un cavallo<sup>41</sup>.

L'episodio è da classificare come una delle innumerevoli "leggende d'artisti" (Kris e Kurz 1980). Esso rivela, tuttavia, un fattore-chiave dell'estetica occidentale, il quale ne caratterizza la concezione delle arti almeno sin dai Greci. Da un lato, l'episodio suggerisce che la creatività umana è intrinsecamente limitata nel momento in cui imita la natura. Certi aspetti di essa, come la schiuma sul muso di un cane, sono così infinitamente complessi da apparire caotici. Ogni procedura intenzionale e razionale di rappresentazione tende a ridurre tale complessità al suo simulacro sempli-

41. «Simul, ut dictum est, et Protogenes floruit. patris ei Caunus, gentis Rhodis subiectae. summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas. quis eum docuerit, non putant constare; quidam et naves pinxisse usque ad quinquagesimum annum [...] palmam habet tabularum eius Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis. cum pingeret eum, traditur madidis lupinis vixisse, quoniam sic simul et famem sustineret et sitim nec sensus nimia dulcedine obstrueret. huic picturae quater colorem induxit ceu tria subsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente superiore inferior succederet. est in ea canis mire factus, ut quem pariter et casus pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset. displicebat autem ars ipsa: nec minuit poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaeque pingi, non ex ore nasci. anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. postremo iratus arti, quod intellegeretur, spongeam inpegit invisio loco tabulae. et illa reposuit ablatis colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam. hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongea inpacta secutus dicitur, cum pingeret poppyzonta retinentem eum. ita Protogenes monstravit et fortunam. propter hunc Ialysum, ne cremaret tabulam, Demetrius rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit, parcentemque picturae fugit occasio victoria» (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, 35, xvi, 101-4).



ficato, sostituendo così l'idea e l'immagine del caos con quelle dell'ordine. È questa la ragione per cui l'unico modo in cui gli artisti possono rappresentare il caos della natura è di lasciare che esso rappresenti sé stesso. Gli artisti possono imitare il *ludus naturae* — la giocosità della natura — solamente invitando la natura stessa a giocare nella loro propria rappresentazione di essa. Come le pietre immaginative, così anche le immagini casuali risultano da “un'ideologia ontologica” la quale tende costantemente a individuare due dimensioni separate nella realtà: da una parte, la manifestazione; dall'altra, un'agentività che opera misteriosamente in un'altra dimensione ma produce effetti in quella manifesta.

Nessun dipinto di Protogene ci è stato tramandato. È dunque impossibile sapere come apparisse la schiuma sul muso del cane di Ialiso. Si può, però, ipotizzare che Protogene ambisse a un effetto visivo e artistico assai simile a quello che l'estetica giapponese denomina come “*wabi sabi*” (侘寂). Affinché la rappresentazione pittorica della schiuma apparisse autentica, non doveva possedere le caratteristiche di finitezza, perfezione, e determinatezza che Protogene soleva conseguire così destramente nelle sue opere. Al fine di rappresentare perfettamente l'infinita e inafferrabile complessità della natura, era d'uopo lasciare che l'imperfezione s'insinuasse nel dipinto. Una perfetta raffigurazione della natura doveva contenere imperfezioni, eppure la meticolosa abilità pittorica di Protogene era incapace di produrne. Il gesto casuale di scagliare la spugna contro il dipinto trovò allora una soluzione naturale all'impasse, attraverso l'intervento di una *natura ludens*, di una natura giocosa.

L'effetto visivo *wabi sabi* prodotto dalla spugna di Protogene deve essere stato assai simile alle matrici infinitamente cangianti di forme, colori, e texture che caratterizzano la ceramica *raku* (楽焼 *raku-yaki*) giapponese (Fig. 10).

Anche la produzione di questa ceramica, infatti, deriva da un'interazione irriducibilmente complessa tra il vasaio e la natura, presente nel processo di creazione tramite uno dei suoi elementi più incontrollabili, vale a dire, il fuoco. Fu esattamente questa interazione ad affascinare i ceramisti occidentali quando i primi forni *anagama* (窖窯) giapponesi furono introdotti in Europa. Ciò avvenne attraverso percorsi labirintici. Uno degli autori occidentali che più diffusero l'estetica giapponese in Europa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, e in particolar modo dopo che essa divenne assai di moda a seguito della *Exposition Universelle* di Parigi



**Figura 10.** Tanaka Chōjirō (長次郎) (1516–?1592), metà del Cinquecento, coppa da tè *raku*, collezione privata. Immagine di pubblico dominio (Creative Commons) ceduta da Kizuna Maboroshi (<http://kizuna-maboroshi.doorblog.jp>).

del 1900, fu Lafcadio Hearn, anche noto come Koizumi Yakumo<sup>42</sup>. Autore cosmopolita nato a Leucade, una delle isole greche, da padre irlandese e madre greca, nel 1890 Hearn si recò in Giappone come corrispondente estero, divenne insegnante a Matsue, e sposò Koizumi Setzu, la figlia di una locale famiglia di samurai. Egli cominciò a pubblicare una serie di libri che, a volte con toni d'esotismo, diffondevano la cultura giapponese presso il pubblico dei lettori occidentali.

Fu proprio attraverso la lettura dei libri di Hearn che Bernard Leach<sup>43</sup>, attualmente considerato il padre della ceramica d'atelier britannica, prese a interessarsi al Giappone, vi si recò in viaggio e, dopo aver preso parte a un seminario di ceramica *raku* tenutosi intorno al 1911, cominciò a studiare quest'arte sotto la guida di Urano Shigekichi<sup>44</sup>, anche noto come Ken-

42. Yakumo Koizumi (小泉 八雲); Leucade, Grecia, 27 giugno 1850–Tokyo, 26 settembre 1904.

43. Hong Kong, 5 gennaio 1887–St Ives, Cornovaglia, Gran Bretagna, 6 maggio 1979.

44. Shigekichi Urano (浦野繁吉); 1881–1923.

zan VI nella tradizione istituita dal vasaio di Kyoto Ogata Kenzan<sup>45</sup>. Nel 1920, Leach ritornò in Cornovaglia insieme con l'influente vasaio giapponese Shōji Hamada<sup>46</sup>, figura maggiore del movimento artistico *mingei* (民芸), impegnato nella rivisitazione del patrimonio artigianale e folkloristico nipponici. Assieme essi fondarono l'atelier di ceramica "Leach" a St Ives. Qui, nel 1922, il vasaio giapponese Tsuronosuke Matsubayashi, membro di una dinastia di ceramisti che controllava la produzione di ceramiche ad Asahi fin dal Cinquecento, ricevette l'incarico di costruire il primo forno *anagama* in Europa.

Diversamente dai moderni forni per ceramica occidentali, quelli *anagama* sono alimentati a legna, la quale produce non solo il calore necessario alla produzione di ceramica, ma anche ceneri e sali volatili. La naturale smaltatura cinerina che è caratteristica dell'estetica della ceramica *raku* deriva dall'interazione, imprevedibilmente complessa, tra la fiamma, la cenere, e i minerali del corpo di argilla all'interno dei forni *anagama*. Poiché questo corpo riceve una diversa smaltatura a seconda della sua posizione nel forno, anche in relazione agli altri corpi d'argilla presentivi, "caricare" un forno *anagama* è uno dei compiti più difficili nella produzione di ceramica *raku*. La sua estetica *wabi sabi* deriva dalle infinite variabili dell'incontro fra la scelta umana e l'agentività incontrollabile degli elementi naturali.

Fu proprio questo incontro a salvare dalla disperazione il pittore greco Protogene, messo di fronte ai limiti del suo perfezionismo. L'interazione incontrollabile tra la struttura porosa della spugna, i colori, e la superficie dipinta, generò una matrice visiva che, come la smaltatura della ceramica *raku*, era capace d'imitare la natura invitandone la giocosa agentività a partecipare alla fattura del dipinto.

Tuttavia, anche in questo caso, è necessario differenziare tra Oriente e Occidente. Protogene scagliò la sua spugna esattamente come lo fanno i pugili — o, meglio, i loro assistenti — durante un incontro, quando l'antagonista è troppo forte per essere battuto. Il pittore mitico occidentale vede la sua agentività artistica come in competizione con quella della natura, e invita l'imperfezione di questa a completare la perfezione dell'opera umana solo quando essa è al bordo della disfatta. Nell'estetica *raku*, al con-

45. Kenzan Ogata (尾形 乾山); Kyoto, 1663–1743.

46. Hamada Shōji (濱田 庄司); Tokyo, 9 dicembre 1894–Mashiko, Giappone, 5 gennaio 1978.



trario, l'agentività della natura è intrinsecamente parte del processo che conduce all'opera d'arte. Il vasaio crea tutte le condizioni per accogliere l'imprevedibilità del fuoco nella fattura della ceramica. Consapevole che una singolarità spontanea si realizzerà solo *in cooperazione con* la natura e non *contro* di essa, egli non si sforza di costringere il *ludus naturae* ma lo include nel suo proprio gioco artistico sin dall'inizio.

Quest'ulteriore variazione giapponese sulla giocosità della natura suggerisce che gli esseri umani sono inerentemente inclini ad attribuire un'agentività "umana" alla natura, come se essa fosse un artista capace di creare forme visive attraverso la sua inafferrabile giocosità. La connotazione dell'agentività artistica della natura, però, varia con il variare della cultura estetica predominante: un antagonista che debella l'artista nella leggenda di Protagene, un indispensabile compagno della creazione nella ceramica *raku*.

Una versione differente dell'episodio raccontato da Plinio compare nel *Primo discorso sulla fortuna*, dell'oratore e filosofo greco Dione Crisostomo<sup>47</sup> (ΠΕΡΙ ΤΥΧΗΣ ΠΡΩΤΟΣ ΛΟΓΟΣ), opera interamente dedicata al ruolo del caso nella vita umana. Protagonista ne è il pittore greco Apelle. Di nuovo, egli dispera di poter dipingere schiuma insanguinata sul muso di un cavallo. Scaglia allora la spugna sul dipinto, e una schiuma "perfettamente imperfetta" completa miracolosamente l'immagine. Dione Crisostomo commenta: "E a tale vista, Apelle fu deliziato di ciò che la fortuna aveva compiuto nel suo momento di disperazione, e completò il dipinto non attraverso la sua arte ma attraverso l'aiuto della Fortuna"<sup>48</sup>. La contrapposizione non potrebbe essere più netta: arte *versus* fortuna, destrezza *contro* caso. Nella concettualizzazione di Dione Crisostomo, l'agentività della natura non si oppone a quella dell'artista direttamente, ma attraverso la mediazione di un terzo agente impersonale, vale a dire, il caso. Il caso è ciò che gli uomini non possono controllare. È la caotica complessità che sfugge persino al controllo del più grande pittore. Il caso, però, non è invocato al fine d'interagire in modo armonioso e imprevedibile con l'artista così da ultimarne l'opera e renderla unica, come avveniva con il fuoco che giocava con l'intenzionale disposizione dei corpi d'argilla, decisa dall'artista, nella ceramica *raku*. Al contrario, la casualità è l'antagonista la cui agentività sostituisce quella dell'artista disperato e impotente.

47. Δίων Χρυσόστομος; Prusa, Bitinia (attuale Turchia), 40–dopo il 114.

48. «Ἀπελλῆς δὲ ἰδὼν ἐχάρη τῷ ἐν ἀπογνώσει τύχης ἔργῳ καὶ ἐτέλεσεν οὐ διὰ τῆς τέχνης, ἀλλὰ διὰ τῆς τύχης τὴν γραφὴν» (Dione Crisostomo, ΠΕΡΙ ΤΥΧΗΣ ΠΡΩΤΟΣ ΛΟΓΟΣ, 63, 4–5).

Questa concezione agonistica dà luogo a una dicotomia nelle fonti occidentali che trattano della giocosità della natura. Da un lato, alcuni testi, come quelli di Plinio e Dione Crisostomo, esaltano la potenza della natura, o quella del caso, rispetto alla disfatta dell'artista. Gli artisti possono essere eccelsi, però la natura è superiore, non solo perché può imitarli nel creare immagini "artistiche" perfette, ma anche e soprattutto perché contiene immagini, come quella della schiuma sul muso di un cavallo, che gli artisti non possono imitare appropriatamente. La natura, ovvero il caso, deve intervenire al fine di soccorrere gli artisti e imitare sé stessa nella raffigurazione di queste immagini complesse.

Altri autori, invece, sono più antropocentrici e razionalisti. Essi sminuiscono il potere artistico della natura e lodano quello dell'agentività artistica umana. Il più importante fra questi, nell'antichità occidentale, è Cicerone<sup>49</sup>. Nel primo libro del *De Divinatione*, egli interroga retoricamente Carneade sulla portata dell'agentività artistica del caso. Il passo è così centrale nella storia dell'estetica occidentale che è utile citarlo per intero:

Ma allora? Tu ti chiedi, Carneade, nevvvero, perché tali cose avvengano in questo modo, o secondo quali regole possano essere comprese? Confesso di non saperlo, ma ti sollecito a che veda tu stesso come esse accadano. "Meri incidenti", dici. Orbene, si tratta davvero di questo? Può qualcosa essere un "incidente" se reca in sé tutti i segni della verità? Quattro dadi vengono tratti e ne risulta un colpo di Venere<sup>50</sup> — questo è caso; ma credi sarebbe pure un caso se, scagliati i dadi un centinaio di volte, tu facessi altrettanti colpi di Venere? È possibile che colori gettati a caso sulla tela formino il profilo di un volto; ma t'immagini che uno sparpagliamento casuale di pigmenti possa produrre il bellissimo ritratto della Venere di Cos? Supponi che un maiale formi la lettera "A" sul terreno con il suo grugno; è forse questa una ragione per credere che sarebbe capace di scrivere l'intera *Andromaca* di Ennio? Carneade solea raccontare una storia in cui una volta, nelle cave di Chio, una pietra venne spaccata in due e vi apparve la testa del dio bambino Pan; ammetto che la figura potesse assomigliare al dio, ma sicuramente la somiglianza non era tale che si potesse ascrivere l'opera a Skopas. Giacché è innegabilmente vero che alcuna perfetta imitazione di una cosa è mai stata fatta per caso.<sup>51</sup>

49. Marcus Tullius Cicero; Arpino (attuale Lazio), 3 gennaio 106 a.C.—Formia (attuale Lazio), 7 dicembre 43 a.C.

50. Vale a dire, un colpo nel quale tutti i dadi danno come punteggio il "sei".

51. «Quid quaeris, Carneades, cur haec ita fiant aut qua arte perspicui possint? Nescire me fateor, evenire autem ipsum dico videre. 'Casu,' inquis. Itane vero? Quicquam potest casu esse factum, quod omnes habet in se numeros veritatis? Quattuor tali iacti casu Venerium efficiunt;

Significativamente, Cicerone compara l'agentività fortuita della natura e quella dell'intenzionalità umana in un passo del *De divinatione*, opera prevalentemente dedicata a sfatare le assurde "abduzioni" degli aruspici romani. Cicerone suggerisce che la giocosità della natura è capace di produrre un certo ordine nella realtà, e di disporlo in modo tale da sembrare conforme a un piano. Tuttavia, egli obietta che tale piano possa essere comparato con quello di un artista compiuto. La natura può talvolta imitare sé stessa, e tuttavia gli artisti imitano la natura meglio di quanto essa stessa possa farlo.

Questa opposizione diametrica fra artisti e natura incarna una mentalità assai differente rispetto a quella che impregna una delle frasi più famose del pittore francese Cézanne<sup>52</sup>, citata da Merleau-Ponty<sup>53</sup> nel saggio "Le doute de Cézanne" (il dubbio di Cézanne): "Il paesaggio pensa sé stesso in me...e io ne sono la coscienza"<sup>54</sup>. In Cicerone, l'artista non è la coscienza della natura, ma un occhio esterno che freddamente l'osserva, l'imita, e la rappresenta così come essa stessa sarebbe incapace di farlo. La storia dell'arte occidentale preserva e celebra questa concezione del dominio dell'artista sulla natura almeno fino agli Impressionisti, i quali per primi la rivoluzionarono. Con Cézanne, l'artista diviene l'agentività conscia attraverso cui la natura stessa trova la sua espressione artistica. Probabilmente, in nessun'altra opera dell'artista francese tale vocazione a divenire la coscienza della natura è così evidente come negli oltre sessanta dipinti a olio nei quali egli raffigurò, ossessivamente, il Mont Sainte-Victoire, un massiccio montuoso nel sud della Francia (Fig. 11).

num etiam centum Venerios, si quadringentos talos ieceris, casu futuros putas? Adspersa temere pigmenta in tabula oris liniamenta efficere possunt; num etiam Veneris Coae pulchritudinem effici posse adspersione fortuita putas? Sus rostro si humi A litteram impresserit, num propterea suspicari poteris Andromacham Enni ab ea posse describi? Fingebat Carneades in Chiorum lapicidinis saxo diffisso caput exstitisse Panisci; credo, aliquam non dissimilem figuram, sed certe non talem, ut eam factam a Scopa diceret. Sic enim se profecto res habet, ut numquam perfecte veritatem casus imitetur» (Cicerone, *De Divinatione*, I, 13, 23).

52. Paul Cézanne; Aix-en-Provence, 19 gennaio 1839–Aix-en-Provence, 22 ottobre 1906.

53. Maurice Merleau-Ponty; Rochefort-sur-Mer, 14 marzo 1908–Parigi, 3 maggio 1961.

54. «Le paysage, disait-il [Cézanne], se pense en moi et je suis sa conscience» (Merleau-Ponty 1949: p. 34). Merleau-Ponty fece riferimento per la prima volta a questa frase ne *La phénoménologie de la perception* (la fenomenologia della percezione), Gallimard, Parigi, 1945, p. 904). Egli l'aveva letta nel libro di Joachim Gasquet, *Cézanne* (Éditions Bernheim-jeune, Parigi, 1926), dove si trova per intero: «Le paysage se reflète, s'humanise...se pense en moi. Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile...je serais la conscience subjective de ce paysage, comme ma toile en serait la conscience objective» (citato in Doran 1978, p. 110); l'autenticità del modo in cui Gasquet riportò le sue conversazioni con Cézanne è tuttavia materia di disputa tra storici dell'arte; se legga Córdoba 2012.

Questa montagna era un elemento così profondo del paesaggio esistenziale di Cézanne che egli non voleva rappresentarlo unicamente come *una* montagna, come il tipo astratto di una montagna. Si sforzò di dipingerla come *la* montagna, come un essere vivente la cui unicità consisteva nel sottrarsi continuamente a una definizione pittorica, nel fluttuare perennemente quale contraltare della coscienza dell'artista.

La misura in cui Cézanne sia stato influenzato dall'arte giapponese, come lo furono senza dubbio i suoi contemporanei impressionisti Manet, Pissarro e Van Gogh, è materia di dibattito fra gli storici dell'arte. Vi sono prove storiche abbondanti, tuttavia, le quali dimostrano che l'idea di Cézanne di divenire la coscienza pittorica della montagna quintessenziale del suo paesaggio nativo gli fu suscitata dall'ammirare le *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai<sup>55</sup> (Matsumoto 1993) (Fig. 12).

In effetti, assai prima che l'*Exposition Universelle* di Parigi del 1900 rendesse apprezzata in Europa l'estetica giapponese, gli Impressionisti furono i primi rappresentanti del cosiddetto *Japonisme*. Ammirando le stampe giapponesi, essi furono confermati non solo nel loro novello modo di guardare alla pittura, ma anche e soprattutto nella maniera rivoluzionaria di osservare la natura e interpretare la loro propria relazione con essa. L'incontro di Cézanne con Hokusai condusse il primo ad affermare la simbiosi fra pittore e paesaggio nella creazione dell'opera d'arte. Paul Gauguin<sup>56</sup> fu uno dei primi a rendersi conto della "conversione orientale" dello sguardo di Cézanne. In una lettera del 1885, Gauguin scrisse:

Guardate Cézanne, l'incompreso, l'essenziale natura mistica dell'Oriente (il suo volto è come quello d'un antico levantino), egli predilige le forme imbevute del mistero e della pesante tranquillità di un uomo che giace come in un sogno; i suoi colori sono gravi come il carattere d'un Orientale.<sup>57</sup>

Il misticismo fenomenologico di Cézanne, così appropriatamente descritto da Merleau-Ponty, non consisteva nel trascendere la natura, come fu il caso per tanta tradizione mistica cristiana<sup>58</sup>, ma nella coalescenza

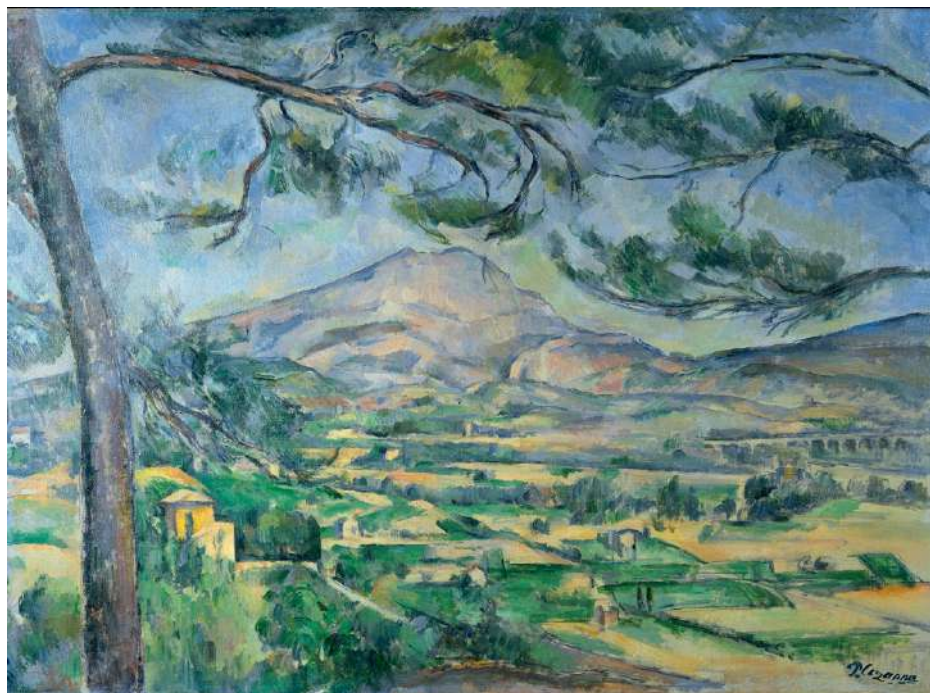
55. Katsushika Hokusai (葛飾 北斎); Edo, ottobre o novembre 1760–Edo, 10 maggio 1849.

56. Parigi, 7 giugno 1848–Hiva Oa, Isole Marchesi, 8 maggio 1903.

57. Lettera del 14 gennaio 1885 a Émile Schuffenecker. Citato in Guérin 1990, p. 4.

58. Per un confronto, si legga Maraini 2006.





**Figura 11.** P. Cézanne (c. 1887), *Mont Sainte-Victoire con un grande pino*, olio su tela, 67 x 92 cm, Londra, Courtauld Institute of Art. Courtesy of Société Paul Cézanne.

fra la propria agentività artistica e quella della natura. Il razionalismo di Cicerone non poteva accettare una tale fusione. A suo modo di vedere, l'artista doveva affermare la propria inimitabile superiorità sulla natura. L'espressione ultima di questa superiorità si era già incarnata nel modo in cui Dubus aveva eseguito il simulacro pittorico di una paesina. Sin dall'antichità, poi, innumerevoli immagini nell'arte occidentale non solo imitano la natura, ma simulano anche un'imitazione dell'arte da parte della natura. Tale è il caso della maschera a foglie nel tempio di Bacco a Baalbek (attuale Libano), risalente al II secolo (Fig. 13), o della parte superiore di una stele funeraria, della fine del IV secolo a.C. (Fig. 14).

### 1.3.3. *Differenze nella categorizzazione ontologica*

Un altro modo, meno artistico e più teoretico, di porre la distinzione fra l'agentività degli artisti e quella della natura consiste nel render conto della seconda attraverso una spiegazione pseudo-scientifica. Il tentativo di Aldrovandi di spiegare i fossili come esito della giocosità della natura è parte di una lunga tradizione, la quale risale almeno ad Aristotele. Nella *Meteorologia* (Μετεωρολογικά), egli aveva cercato di spiegare razional-



**Figura 12.** Katsushika Hokusai (葛飾 北斎) (c. 1830–1834) *Sundai (Surugadai) in Edo* (Tokyo) (東都駿臺), “Trentasei vedute del monte Fuji” (numero di serie: 05), tecnica: Nishiki-e (錦絵) (stampa con blocchi di legno inchiostrati), cornice: 50,8 x 66 cm, foglio: 24,6 x 38 cm, fonte: immagine donata a Wikimedia Commons nell’ambito di un progetto del Metropolitan Museum of Art.

mente la formazione di figure dotate di senso nelle nuvole<sup>59</sup>. Più tardi, lo stesso Plinio adottò la teoria di Aristotele nel secondo libro della *Storia Naturale*, sostenendo che “le nuvole variano per colore e figura a seconda che il fuoco che esse contengono sia in eccesso o sia da esse assorbito”<sup>60</sup>.

La spiegazione più compiuta di come la natura — e, in particolare, le nuvole — spontaneamente producono figure riconoscibili si trova, però, nel poema “scientifico” per eccellenza dell’antichità romana, vale a dire, il *De rerum natura* di Lucrezio<sup>61</sup>. Secondo il poeta atomista, le forme nelle nuvole sono create fisicamente dagli strati esterni degli atomi che si dipar-

59. «ἀναλαμβάνοντες οὖν τὰς ἐξ ἀρχῆς θέσεις καὶ τοὺς εἰρημένους πρότερον διορισμούς, λέγωμεν περὶ τε τῆς τοῦ γάλακτος φαντασίας καὶ περὶ κομητῶν καὶ τῶν ἄλλων ὅσα τυγχάνει τούτοις ὄντα συγγενῇ. φαμέν δὴ πῦρ καὶ ἀέρα καὶ ὕδωρ καὶ γῆν γίνεσθαι ἐξ ἀλλήλων, καὶ ἕκαστον ἐν ἑκάστῳ [...]» (Aristotele, *Μετεωρολογικά*, Βιβλίο Α', 339b); «riprendiamo allora le nostre assunzioni iniziali e il problema — cosa occupa lo spazio fra la terra e le stelle più lontane? — le definizioni già date, e quindi procediamo a discutere della via lattea, delle comete, e di altri simili fenomeni».

60. «Varietates colorum figurarumque in nubibus cerni, prout admixtus ignis superet aut vincatur» (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, II, xli, 152).

61. Titus Carus Lucretius, 99 a.C.–c. 55 a.C.





**Figura 13.** Maschera a foglie nel tempio di Bacco a Baalbek (attuale Libano), II secolo. Immagine dell'autore.



**Figura 14.** Parte superiore di una stele funeraria greca, fine del IV secolo a.C., Museo epigrafico, Atene. Fotografia dell'autore.

tono dalla superficie degli oggetti. Questi atomi ne creano l'impressione visiva sia nella visione che quando s'imprimono in materiali duttili, come l'aria delle nuvole. Nel quarto libro del poema, Lucrezio scrive:

Ma, perché tu forse vagar non creda  
 Quelle immagini sol che dalle cose  
 Vengon lanciate, altre si creano ancora  
 Per sé medesme in questo ciel che detto  
 Aere è da noi. Queste, formate in vari  
 Modi, all'in su van sormontando; e molli  
 Non cessan mai di variar sembianza;  
 E novi Protei in qualsivoglia forma  
 Cangian sé stesse; in quella guisa a punto  
 Che le nubi talor miransi in alto  
 Facilmente accozzarsi, e la serena  
 Faccia turbar del mondo e 'l cielo intanto  
 Lenir col moto; con ciò sia che spesso  
 Ne sembra di veder per l'aere errando  
 Volar giganti smisurati e l'ombra  
 Distender largamente, e spesso ancora  
 Gran monti e sassi da gran monti sveltì,  
 Precorrere e seguir del sole i raggi,  
 E belve alfin di non ben noto aspetto  
 Trar seco e generar nembi e tempeste.<sup>62</sup>

Gli esseri umani sono “programmati” per vedere figure nelle forme apparentemente caotiche delle nuvole come essi le vedono nelle fogge capricciose delle pietre. Tuttavia, questa reazione “istintiva” è immediatamente modellata dalla cultura. Lucrezio pensava che i “giganti smisurati”

62. «Sed ne forte putes ea demum sola vagari, / quae cumque ab rebus rerum simulacra recedunt, / sunt etiam quae sponte sua gignuntur et ipsa / constituuntur in hoc caelo, qui dicitur aer, / quae multis formata modis sublime feruntur, / ut nubes facile inter dum concrecere in alto / cernimus et mundi speciem violare serenam / aëra mulcentes motu; nam saepe Gigantum / ora volare videntur et umbram ducere late, / inter dum magni montes avolsaque saxa / montibus ante ire et solem succedere praeter, / inde alios trahere atque inducere belua nimbos. / nec speciem mutare suam liquentia cessant / et cuiusque modi formarum vertere in oras» (Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*, Liber IV: p. 196–215; traduzione di A. Marchetti (1717)).



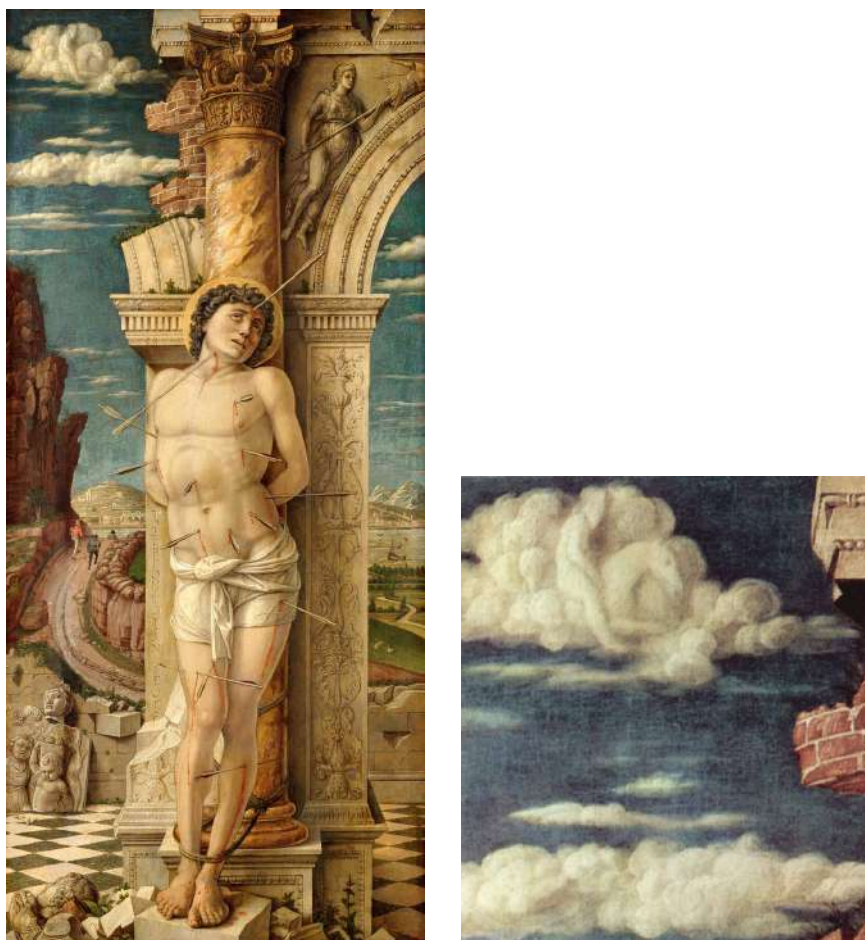


**Figure 15–16.** Sōtatsu Tawaraya (俵屋 宗達), primo Seicento, *Dragoni e nuvole* (pannello di sinistra, dragone ascendente; pannello di destra, dragone discendente), coppia di schermi a sei pannelli, inchiostro e tinta rosa su carta, 171,5 × 374,3 cm, Smithsonian Freer and Sackler Galleries, Washington D.C., Dono di Charles Lang Freer, F1905.229–230. Creative Commons Zero (CC0) Licence; Courtesy of Smithsonian Freer and Sackler Galleries.

librantisi lontani nelle nubi risultassero da un fenomeno fisico. Come Cicerone, non poteva ammettere che la natura fosse dotata di un'agentività creatrice la quale equiparasse o persino surclassasse quella degli artisti. Anche all'osservatore giapponese, le nuvole spesso danno l'impressione di contenere figure bizzarre, fatte da mano umana. E tuttavia, quanto diversi dai volti giganti menzionati nel poema di Lucrezio sono i dragoni maestosi che il pittore giapponese del Seicento Tawaraya Sōtatsu<sup>63</sup> dipinse in sublimi pannelli (Figg. 15–16).

In questa mirabile coppia di schermi a sei pannelli, attualmente presso la Freer Gallery of Art di Washington, Sōtatsu si attiene all'iconografia

63. Sōtatsu Tawaraya (俵屋 宗達); Kyoto, circa 1570–circa 1643.



**Figure 17–18.** Andrea Mantegna (1456–7) *San Sebastiano*, tempera su tavola, 68 x 30 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum; fig. 18: dettaglio. P-D art; Wikimedia Commons; immagine di pubblico dominio.

tradizionale giapponese, la quale rappresenta, attraverso un duo di dragoni che si fissano l'un l'altro — il primo ascendente, il secondo discendente — il ciclo stagionale della vita con i suoi movimenti ascensionali e discensionali d'acqua. Qui la natura *non imita* la forma di una coppia di dragoni. Qui la natura è una coppia di dragoni. Riconoscerne il profilo nelle nuvole non implica l'avallo di una spiegazione scientifica, come in Lucrezio, o l'agentività di una forza soprannaturale, come nel famoso cavaliere nella nuvola — probabile riferimento al libro dell'Apocalisse — che si è come obbligati a riconoscere in uno dei dipinti che Mantegna<sup>64</sup> dedicò al martirio di San Sebastiano (Figg. 17–18).

64. Andrea Mantegna, Mantova, 1431–13 settembre 1506.

In *Dragoni e nuvole* di Sōtatsu, invece, l'arrangiamento incredibilmente complesso e tuttavia delicato delle sfumature di grigio suggerisce una compenetrazione dell'elemento naturale, le nuvole, con gli agenti mitici, i dragoni. Gli osservatori vedono il primo nei secondi, ma anche i secondi nel primo. La natura non riceve una forma da un altrove scientifico, trascendente, o misterioso; essa stessa è una forma. Gli agenti atmosferici e la loro controparte mitica ne condividono congiuntamente la fenomenologia.

#### 1.4. Un'interfaccia ibrida

La neurofisiologia della visione e della cognizione modella il modo in cui gli esseri umani “leggono” visivamente l'ambiente. Un istinto biologico, probabilmente selezionato come adattivo attraverso l'evoluzione, li spinge a riconoscere forme coerenti in matrici visive caotiche e a imputarne la creazione a un'agentività antropomorfa. Nell'Occidente così come in Oriente, in Italia così come in Giappone, gli esseri umani hanno identificato volti, corpi, e paesaggi nelle bizzarre configurazioni cromatiche, eidetiche, e topologiche di pietre, nuvole, e altri elementi naturali, come se i primi fossero stati raffigurati nei secondi da invisibili pittori e scultori. Tuttavia, ideologie visive specifiche a ciascuna cultura immediatamente plasmano in profondità quest'istinto — trasversale alle civiltà — di riconoscimento di matrici visive e attribuzione di agentività. Si vedono giganti e mostri mitici nelle nuvole sia in Occidente che in Oriente; sia il naturalista italiano del Seicento che il coevo pittore giapponese identificano figure di animali e di piante nelle pietre. E tuttavia, il modo in cui essi articolano la semantica di questo riconoscimento visivo, ne identificano le icone, e ne determinano l'agentività, categorizzandola in relazione a un quadro ontologico, divergono profondamente, secondo percorsi di differenziazione così singolari che solo lo studio della cultura, insieme con quello della natura, può renderne giustizia.

## Pareidolia: il senso nascosto delle figure<sup>1</sup>

Wenn man einen Riesen sieht, so untersuche  
man erst den Stand der Sonne und gebe acht,  
ob es nicht der Schatten eines Pygmäen ist.

(Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, 1798–99: p. 107)

### 2.1. Il volto gigante di Michelangelo

Nel marzo del 1505, l'allora papa Giulio II<sup>2</sup> convocò Michelangelo<sup>3</sup> a Roma per commissionargli la creazione di una sepoltura monumentale. In soli due mesi, il pontefice e l'artista si accordarono su progetto e prezzo. Michelangelo si recò quindi a Carrara per scegliere i blocchi di marmo bianco per il nuovo monumento. Il lavoro di selezione ed estrazione del prezioso materiale richiese però molto più tempo. Durante otto mesi, l'artista fiorentino rimase a Carrara, trascorse giorno e notte nelle cave, perlustrò le montagne, osservò attentamente le loro candide viscere, ne annusò la polvere, ne tastò le venature, udì il fragore dei blocchi staccarsi dalla montagna madre, e persino sentì nella bocca il sapore della polvere di marmo, la stessa con la quale, a suo dire, era stato allattato da bambino, "latte impastato con polvere di marmo", nel comune di Settignano, dove abitava la nutrice, e lavoravano gli scalpellini che estraevano la pietra se-

1. Una prima versione di questo testo, in spagnolo, è stata presentata come conferenza plenaria in occasione del XIV Congresso dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici, a Buenos Aires, il 13 settembre 2019. Ringrazio tutti gli organizzatori per la straordinaria opportunità. Tale versione sarà pubblicata in spagnolo negli atti del congresso, mentre una versione in italiano sarà inclusa nel volume *Archivi, luoghi, paesaggi digitali*, a cura di Martina Corgnati, che ringrazio molto.

2. Giuliano della Rovere; Albissola Marina, Repubblica di Genova, 5 dicembre 1443–Roma, Stato Pontificio, 21 febbraio 1513; papa dal 1 novembre 1503 fino al 21 febbraio 1513.

3. Caprese Michelangelo (Repubblica di Firenze), 6 marzo 1475–Roma (Stato Pontificio) 18 febbraio 1564.

rena. Ma mirando e rimirando il marmo, ascoltandolo, toccandolo, annusandolo, persino gustandone la polvere, Michelangelo, come racconta il di lui biografo Ascanio Condivi<sup>4</sup>, non cercava nel cuore delle cave il volto di papa Giulio II. Michelangelo voleva scolpire Dio.

Dopo aver trascorso otto lunghi mesi a esplorare le vaste cave di marmo di Carrara, gli parve di scorgere che qualcosa di gigantesco, un mostro invisibile, un essere di dimensioni straordinarie viveva in quel bianco materiale. Agli occhi dell'artista, i recessi delle cave divennero gradualmente dita, piedi, gambe, braccia, omeri; muscoli bianchi apparvero nelle pareti; un sangue latteo prese a scorrervi; più in alto nella montagna si gonfiò un petto di gigante, le pendici si torsero in forma di fianchi poderosi; e ancora più in alto, sulla cima delle Alpi Apuane, comparve il volto di un uomo, la bocca serrata, lo sguardo fisso sul mare, i capelli scompigliati dal vento impetuoso che soffia a quell'altura.

Fu allora che Michelangelo smise di scovare blocchi per dar forma di marmo ai capricci dei suoi clienti e cominciò a credere che in tutta la montagna si nascondesse una figura di gigante, creato a immagine e somiglianza di Dio. Concepì dunque il titanico progetto di liberarlo, di trasformare la montagna tutta nella statua di un colosso di marmo che, con sguardo lucente, orientasse i naviganti verso i porti della Toscana:

Stette in quei monti con due servitori, et una cavalcatura, senza altra provisione, se non del vitto, meglio d'otto mesi. dove un giorno quei luoghi veggendo, d'un monte, che sopra la marina riguardava, gli venne voglia di fare un Colosso, che da lunghi apparisse a' navaganti, invitato massimamente dalla comodità del masso, donde cavare acconciamente si poteva, et dalla emulatione delli antichi, iquali forse per il medesimo effetto che Michelagnolo, capitati in quel loco, o per fuggir l'otio, o per qual si voglia altro fine, v'hanno lasciate alcune memorie imperfette, et abbozzate, che danno assai bon saggio de l'artifitio loro. Et certo l'harebbe fatto se'l tempo bastato gli fusse, o l'impresa per laquale era venuto, l'havesse concesso.

(Condivi 1553: p. 14 verso)

Il colossale progetto non fu mai realizzato. Nel 1506, Michelangelo tornò a Roma e scoprì che Giulio II non s'interessava più alla sua propria sepoltura e si dedicava ad altre opere e battaglie.

4. Ripatransone, 1525–10 dicembre 1574.



## 2.2. Il volto gigante di Dinocrate

Ma neppure si realizzò il progetto di quell'altro eccelso scultore che probabilmente aveva ispirato Michelangelo e la sua emulazione degli antichi. Come raccontano diverse fonti greche e latine, Dinocrate di Rodi<sup>5</sup>, noto anche come Stasicrate o Chirocrate, fu il primo a concepire il progetto di trasformare una montagna intera nella scultura di un uomo. Non un gigante volle rappresentare, tuttavia, né un dio, ma un giovinetto che, a quel tempo, aveva acquisito carattere divino e conquistato gran parte del mondo allora conosciuto: Alessandro Magno<sup>6</sup>. Racconta Vitruvio<sup>7</sup> nel II libro del *De Architectura*, che l'ambizioso architetto e urbanista Dinocrate lasciò d'impulso la nativa Macedonia per seguire in battaglia l'esercito di Alessandro, incontrare il celebre sovrano e proporgli di persona un progetto straordinario. Anche Dinocrate, infatti, aveva visto un gigante in una montagna, e precisamente nel Monte Athos, dove secoli più tardi sarebbe sorta l'enclave dei monasteri ortodossi. Dinocrate però non aveva osservato questa montagna con gli occhi dello scultore, come lo avrebbe fatto in seguito il suo emulatore fiorentino, ma con quelli dell'architetto e urbanista. Pertanto, propose ad Alessandro di trasformare il Monte Athos nell'immensa statua di un uomo, la quale avrebbe retto nella mano sinistra una città e, nella destra, una coppa smisurata, ove sarebbero confluiti tutti i rivi della montagna. Michelangelo aveva letto Vitruvio, e la storia del progetto di Dinocrate lo aveva impressionato. Come il suo antesignano greco, anche il fiorentino morì senza aver trasformato la montagna in un gigante. Il colosso, tuttavia, iniziò a vivere nelle arti visive.

## 2.3. Volti giganti moderni

Oggi i laureandi italiani consegnano le loro tesi con banali frontespizi stereotipati, ma nel diciassettesimo secolo li utilizzavano per ringraziare er-

5. Nato verso la fine del secolo IV a.C.

6. Pella, Macedonia, Grecia antica, 20 o 21 luglio del 356 a.C.–Babilonia, 10 o 13 giugno del 323 a.C. Sulla storia e la filologia del progetto, si consultino Schama 1995 (cap. 7: «Dinocrates and the Shaman: Altitude, Beatitude, Magnitude»; p. 385–446); Desideri 2001; Speake 2002 (cap. 1, «Athos BC»: p. 12–16); Cagnazzi 2005; Della Dora 2005.

7. Marcus Vitruvius Pollio, Roma (Italia) c. 80–70 a.C.–c. 15 a.C.



meticamente i loro benefattori. Nel frontespizio delle *Conclusioni* difese dallo studente spagnolo Cristoforo Lozano nel 1666 per ottenere il titolo di dottore presso l'Università "Sapienza" di Roma compariva un'immagine disegnata da Pietro da Cortona<sup>8</sup> e incisa da François Spierre<sup>9</sup> (Fig. 1). Rappresenta l'artista italiano che, in ginocchio, presenta al Pontefice l'incisione stessa, mentre un terzo personaggio, l'anziano architetto e urbanista Dinocrate, indica coi gesti, la postura, e l'espressione del viso la corrispondenza tra l'immagine offerta e l'incisione. Il messaggio visivo del frontespizio, un caso esemplare di *mise en abyme*, gioca con l'omonimia tra l'imperatore macedone e il Papa Alessandro VII<sup>10</sup>, incoraggiando il secondo a riconoscersi nel glorioso omonimo attraverso una serie di segni sibillini, come le querce ai piedi della montagna, riferimento a quelle che comparivano nello stemma del pontefice.

Forse lo studente spagnolo Cristoforo Lozano aveva letto il libro che un suo connazionale, il diplomatico e letterato Diego de Saavedra Fajardo<sup>11</sup>, aveva pubblicato alcuni anni prima, nel 1640, con grande successo internazionale: *Idea de un Príncipe Político Christiano representada en cien empresas*. In questa versione cristianizzata di Machiavelli, l'impresa 40, intitolata "Pese la liberalidad con el poder. Quae tribuunt, tribuit", si riferiva in modo velato ma significativo alla concezione del potere incarnata dal progetto di Dinocrate:

A los príncipes llaman montes las divinas Letras, y a los demás, collados y valles. Esta comparación comprende en sí muchas semejanzas entre ellos; porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes. Con ella, más que con las demás, es el príncipe parecido a Dios, que siempre está dando a todos abundantemente. Con ella la obediencia es más pronta, porque la dádiva en el que puede mandar hace necesidad, o fuerza la obligación. El vasallaje es agradable al que recibe.<sup>12</sup>

8. Pietro Berettini; Cortona, Italia, 1 novembre 1596–Roma, Italia, 16 maggio 1669.

9. Nancy, 12 novembre 1639–Marsiglia, 6 agosto 1681.

10. Fabio Chigi; Siena, Italia, 13 febbraio 1599–Roma, 22 maggio 1667; papa dal 7 aprile 1655.

11. Algezars, Murcia, 6 maggio 1584–Madrid, 24 agosto 1648.

12. «Le divine Scritture chiamano i principi "montagne", e tutti gli altri "colline" e "valli". Questa comparazione racchiude in sé molte similarità; infatti i monti sono i principi della terra,



**Figura 1.** Frontespizio della tesi di Cristoforo Lozano (1666), stampa da disegno di Pietro da Cortona; incisione di François Spierre. Incisa a Roma. 37,2 x 27,1 cm. Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (Creative Commons BY 4.0).

Nella storia visiva dell'Occidente, il ricorso all'immagine del potere come montagna trasformata in gigante non esalta solo il dominio di monarchi e pontefici assoluti ma anche quello dello Stato, come nel famoso frontespizio ideato da Abraham Bosse<sup>13</sup>, nel 1651, per il *Leviatano* di Thomas Hobbes<sup>14</sup>: in questa incisione, il potere assoluto viene rappresentato insieme come una

perché sono immediatamente vicini al cielo e superiori alle altre opere della Natura, ma anche per la liberalità con la quale le loro viscere generose spengono con fonti continue la sete dei campi e delle valli, rivestendoli di foglie e fiori, perché questa virtù è propria dei principi. Grazie a essa, più che alle altre, il principe è simile a Dio, il quale dà sempre a tutti abbondantemente. Grazie a questa virtù, l'obbedienza è più immediata, giacché il dono, in colui che può esercitare il comando, rende questo necessario e spinge all'obbligo. Il vassallaggio è gradevole per coloro che ricevono.» (trad. nostra).

13. Tours, Francia; c. 1602-1604-14 febbraio 1676.

14. Westport, presso Malmesbury, 5 aprile 1588-Derbyshire, 4 dicembre 1679.



**Figura 2.** Abraham Bosse (1651) Frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes, Andrew Crooke, Londra. Copia posseduta dall'autore.

montagna più alta delle altre, come l'effigie di un sovrano, e come corpo di gigante creato da quelli di una moltitudine (Fig. 2).

Anche nella Francia repubblicana, nel 1796, Pierre-Henri de Valenciennes<sup>15</sup> dipinse un *Monte Athos trasformato in monumento per Alessandro* (Fig. 3). In molti lo hanno interpretato come rappresentazione allegorica del potere repubblicano, e tuttavia non si può escludere che l'intenzione del pittore francese fosse invece quella di alludere alla sua propria estetica della pittura di paesaggio, poi teoricamente descritta nell'opera *Elements de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* (1799)<sup>16</sup>. In essa

15. Tolosa, 6 dicembre 1750–Parigi, 16 febbraio 1819.

16. Parigi: Desenne–Duprat.



**Figura 3.** Pierre-Henri de Valenciennes (1796) *Il monte Athos trasformato in monumento per Alessandro*, olio su tela, 41,9 × 91,4 cm, Art Institute, Chicago, IL. Creative Commons Zero (CC0); Courtesy of the Chicago Art Institute.

si sottolineava l'esigenza di considerare la pittura di paesaggio come se si trattasse di quella di un ritratto, esattamente come il volto di Alessandro, nella pittura di Valenciennes, pareva scaturire naturalmente dal Monte Athos (Wilson-Chevalier 1997).

In effetti, ciò che né l'architettura di Dinocrate di Rodi né la scultura di Michelangelo erano riusciti ad ottenere, vale a dire la trasformazione di una montagna intera nel corpo di un gigante possente, s'incarnava invece come simulacro visivo nell'immaginario politico e visivo dell'Occidente. Pietro da Cortona e il suo cliente laureando lo usarono per lodare Papa Alessandro VII; Diego de Saavedra Fajardo per delineare le virtù del principe cristiano; Thomas Hobbes per alludere al potere dello Stato assoluto e Pierre-Henri de Valenciennes per enfatizzare la superiorità della Repubblica, nonché la dignità della pittura di paesaggio.

#### 2.4. Volti giganti orientali

Un'altra realizzazione visiva del progetto di Dinocrate si trova nell'opera pubblicata nel 1721 dal famoso architetto austriaco Johann Bernhard Fischer von Erlach<sup>17</sup>, campione dell'architettura asburgica, ossia l'*Entwurf einer historischen Architektur*, un confronto attraverso diverse epoche e culture fra tutti i grandi edifici del passato. Nella didascalia della tavola XVII

17. Graz, 20 luglio 1656–Vienna, 5 aprile 1723.





**Figura 4.** Johann Bernhard Fischer von Erlach (1721) *Entwurf einer historischen Architektur*, Vienna, tavola XVII. Copia posseduta dall'autore.

si legge in tedesco “Der Macedonische Berg Athos in Gestalt eines Riesen, wie der Dinocrates, des großen Alexanders Architect, solchen Bau angegeben” (Fig. 4).

Va sottolineato che Fischer von Erlach non confronta il progetto di Dinocrate con architetture occidentali, ma con opere dell'Oriente Medio o Estremo. Nel commentare la tavola XVII, l'architetto austriaco ricorda come anche la regina assira Semiramide avesse fatto scolpire il suo ritratto gigante in una montagna oggi conosciuta come Bisotun, nella provincia di Kermanshah, a Ovest dell'Iran. Sicuramente, la fonte di Fischer von Erlach è Diodoro Siculo<sup>18</sup>, il quale racconta l'episodio nel II libro della sua *Bibliotheca historica*:

ή δὲ Σεμίραμις ἐπειδὴ τοῖς ἔργοις ἐπέθηκε πέρας, ἀνέζευξεν ἐπὶ Μηδίας μετὰ πολλῆς δυνάμεως· καταντήσασα δὲ πρὸς ὄρος τὸ καλούμενον Βαγίστανον πλησίον αὐτοῦ κατεστρατοπέδευσε, καὶ κατεσκεύασε παράδεισον, ὃς τὴν μὲν περίμετρον ἦν δώδεκα σταδίων, ἐν πεδίῳ δὲ κείμενος εἶχε πηγὴν μεγάλην, ἐξ ἧς ἀρδεύεσθαι συνέβαινε τὸ φυτουργεῖον. [2] τὸ δὲ Βαγίστανον ὄρος ἐστὶ μὲν ἱερὸν Διός, ἐκ δὲ τοῦ παρὰ τὸν

<sup>18</sup>. Agira (Italia), c. 90 a.C.–c. 30 a.C.

παράδεισον μέρους ἀποτομάδας ἔχει πέτρας εἰς ὕψος ἀνατεινούσας ἑπτακαίδεκα σταδίους. οὗ τὸ κατώτατον μέρος καταξύσασα τὴν ἰδίαν ἐνεχάραξεν εἰκόνα, δορυφόρους αὐτῇ παραστήσασα ἑκατόν.<sup>19</sup>

È interessante notare che, in un altro passaggio della stessa opera, Diodoro Siculo racconta come Alessandro Magno, nella sua marcia da Susa a Ecbatana, avesse deviato il suo cammino per ammirare quel paradiso. Fischer von Erlach, poi, riteneva che la scultura gigante che Dinocrate non potette realizzare si fosse concretizzata non solo nell'Oriente Medio, ma anche in quello estremo. Nella stessa tavola XVII l'architetto austriaco cita Erasmus Finx<sup>20</sup>, più noto come Erasmus Francisci, considerato uno dei primi scrittori professionisti della modernità. Nel 1668, questo prolifico e versatile autore tedesco intese sfruttare la crescente passione europea per i viaggi esotici pubblicando un libro che fu in effetti molto venduto e letto, *Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten: in drey Haupt-Theile unterschieden*, in cui descriveva tutti i paesaggi straordinari incontrati dagli esploratori europei. A pagina 1070, nella sezione dedicata ai giardini cinesi, Erasmus Francisci scrive:

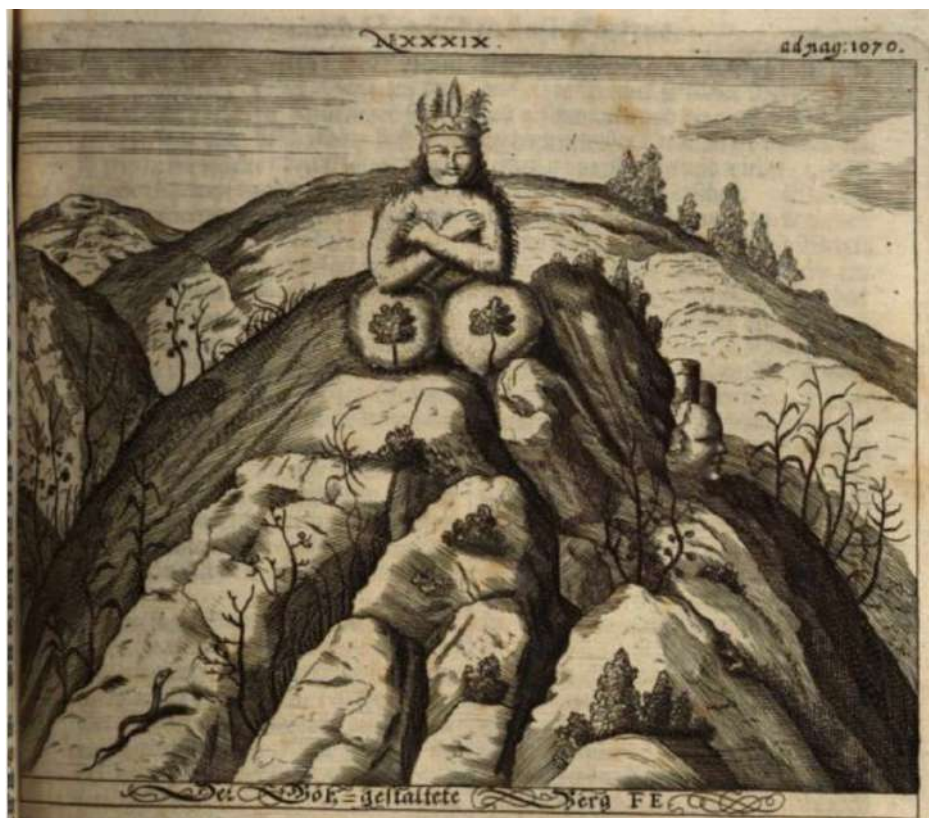
Zwischen der Hauptstadt Chung-king und der Stadt Tungchuen, in der Reichs-Landschaft Suchuen, ist am Ufer des Flusses Fu ein abenteuerlicher Berg zu schauen. Denn wiewohl er ziemlich hoch; hat man ihn doch recht wie einen natürlichen Menschen gebildet; ihm Kopf, Augen, Nasen, Ohren, Brust, Bauch, Arme und Beine gemacht und eine sitzende Postur gegeben. Seine Füße zeugt dieses Berg-Bild. [...] Solches ungeheure Berg und Götzen-Bild wird unter dem Namen Fe, Göttlich von Ihnen, zu gewissen Zeiten verehrt und angebetet.<sup>21</sup>

19. «Semiramide, avendo compiuto le sue opere (a Babilonia) marciò contro i Medi con un vasto esercito; però quando giunse alla montagna chiamata Bisotun, si accampò lì vicino e preparò un paradiso [un giardino paradisiaco] la cui circonferenza era di dodici stadi; poiché si situava in pianura, disponeva di una grande sorgente, grazie alla quale si potevano irrigare tutte le piante. La montagna in sé era sacra a Zeus, e aveva rocce scoscese lungo una pendice fino al giardino, le quali misuravano fino a diciassette stadi di altezza. Dopo aver tagliato la parte inferiore della roccia, [la regina] vi fece scolpire il suo proprio ritratto, insieme con la raffigurazione di un centinaio delle sue guardie personali» (II, 13: traduzione nostra).

20. Lubecca, 16 novembre 1627–Norimberga, 20 dicembre 1694.

21. «Tra la capitale Chung-king e la città di Tungchen, nel regno della provincia di Sichuen [Sichuan] si può vedere lungo la sponda del fiume Fu una montagna meravigliosa. Siccome è piuttosto alta, le si è conferita l'effigie di un uomo; vi si sono scolpiti testa, occhi, narici, orecchie, petto, addome, braccia e gambe e le si è conferita una postura assisa. Questa effigie di montagna mostra





**Figura 5.** Erasmus Finx (1668) *Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten: in drey Haupt-Theile unterschieden*. In Verlegung Johann Andreae Endters, Norimberga, p. 1070. Copia posseduta dall'autore.

La pagina che segue contiene un'incisione che rappresenta la montagna venerata dai Cinesi del Chung-king (Fig. 5). Chun-King è il vecchio nome di Chongqing, nella provincia del Sichuan. Il nome della montagna menzionato da Erasmus Francisci, *Fe*, corrisponde probabilmente al modo in cui, nel dialetto della città, viene pronunciato il nome della montagna *Fo*, ovvero Jin Fo Shan (金佛山), ove “Jin Fo” (金佛) significa “divinità dorata” e rappresenta l'aspetto sublime della montagna.

Nel quadro di una semiotica delle culture, si può formulare una nuova interpretazione di questa serie di testi, quelli verbali che evocano progetti colossali non realizzati, quelli visivi che li rappresentano, e altri testi che, in parole e immagini, evocano il loro compimento in uno spazio esotico

i suoi [piedi] periodicamente, questa montagna mostruosa e l'immagine dell'idolo sono oggetto di devozione e offerte sotto il nome di Fe, una loro divinità.» (trad. nostra).

e orientale. Tale interpretazione non riguarda solo il passato ma anche il presente, e il rapporto che gli esseri umani instaurano tra natura, spazio, potere e ambizione. C'è un elemento fondamentale nella storia di Dinocrate e Alessandro Magno che Michelangelo ignorò, che Pietro da Cortona non volle ricordare, che Diego de Saavedra non menziona, che non appare né nel frontespizio del *Leviatano* né nel dipinto di Pierre-Henri Valenciennes, e che Fischer von Erlach non sottolineò nei suoi riferimenti ai colossi orientali citati da Diodoro Siculo ed Erasmus Francisci.

## 2.5. Contro i volti giganti

L'elemento è il seguente: come riferiscono diverse fonti antiche, Alessandro Magno non volle trasformare la montagna nella sua effigie gigante. Plutarco<sup>22</sup>, nel capitolo 72(5–8) della *Vita di Alessandro*, lo ricorda in modo lapidario: “ταῦτα μὴν οὖν παρητήσατο”, “respinse il progetto”. È però lo stesso Vitruvio, nel secondo libro del *De Architectura*, a riportare in dettaglio i motivi per cui il giovane imperatore non assecondò il progetto del visionario artista:

[...] delectatus Alexander narratione formae Statim quaesiit se Essent agro circa qui pos-  
sent frumentaria ratione eam della città tueri. cum invenisset non posse nisi transmarinis  
subvec tionibus, Dinocrate, inquit, Attendo egregiam formae compositionem et ea delec-  
tor, sete animadverto se qui deduxerit eo loci coloniam ribalta ut iudicium eius vitupere-  
tur. ut enim natus infans sine nutricis lacte non potest ali neque annuncio vitae crescentis  
Gradus perducere, sic civitas sine Agris et eorum fructibus in moenibus affluentibus non  
potest Crescere nec sine Abundantia Cibi frequentiam habere populumque sine copia tue-  
ri. itaque quemadmodum formationem cazzo probandam, locum improbandum psychico,  
teque volo esse mecum, quod tua opera sum usurus.<sup>23</sup>

22. Lucius Mestrius Plutarchus (Μέστριος Πλούταρχος), Cheronea (Beozia, Impero roma-  
no), 46–Delfos (Focida, Impero romano) 127.

23. «Alessandro restò altamente soddisfatto della descrizione di tal progetto e sul momento  
chiese se attorno alla città vi fossero campi che potessero approvvigionarla con le raccolte di gra-  
no. Quando gli fu detto che tale approvvigionamento non sarebbe stato possibile se non attraver-  
so il trasporto d'oltremare, Alessandro rispose: “Dinocrate, osservo con attenzione la magnifica  
struttura del tuo progetto e mi aggrada. Tuttavia avverto che se qualcuno fondasse una colonia in  
questo stesso luogo, la sua decisione sarebbe forse molto criticata. Infatti, così come un neonato  
si può alimentare soltanto con il latte della nutrice e senza di essa non può svilupparsi, allo stesso

Nel testo vitruviano, la risposta di Alessandro a Dinocrate è meno brusca che in Plutarco, più gentile e più articolata; vi emerge, in particolare, l'evocazione dell'Imperatore come uomo saggio e illuminato, che non dà seguito all'ambizione personale di vedere un'intera montagna trasformata in un gigante a sua immagine, con la città letteralmente nelle sue mani, ma si preoccupa innanzitutto delle condizioni degli stessi cittadini, con uno sguardo dal basso verso l'alto, piuttosto che viceversa. In un'altra opera di Plutarco su Alessandro, il libello *De Alexandri magni fortuna aut virtute*, l'autore chiama Dinocrate "Stasicrate" e lo descrive come uno scultore; spiega inoltre che il suo progetto era quello di scolpire l'effigie di Alessandro sul Monte Athos, esattamente come Michelangelo aveva sognato di farlo col suo gigante nelle Alpi apuane:

[...] ἐν δ' οὖν τοῖς ἄλλοις τεχνίταις καὶ Στασικράτης ἦν ἀρχιτέκτων, οὐδὲν ἀνθηρὸν οὐδ' ἡδὺ καὶ πιθανὸν τῇ ὄψει διώκων, ἀλλὰ καὶ χειρὶ μεγαλουργῶ καὶ διαθέσει χορηγίας βασιλικῆς οὐκ ἀποδεύουσι χρώμενος. οὗτος ἀναβάς πρὸς Ἀλέξανδρον ἐμέμφετο τὰς γραφομένας εἰκόνας αὐτοῦ καὶ φλυφομένας καὶ πλαττομένας, ὥς ἔργα δειλῶν τεχνιτῶν καὶ ἀγεννῶν 'ἐγὼ δ'' εἶπεν εἰς ἄφθαρτον, ὃ βασιλεῦ, καὶ ζῶσαν ὕλην καὶ ρίζας ἔχουσαν αἰδίους καὶ βάρος ἀκίνητον καὶ ἀσάλευτον ἔγνωκά σου τὴν ὁμοιότητα καταθέσθαι τοῦ σώματος.<sup>24</sup>

In questo passaggio si dichiara apertamente l'intento adulatorio del progetto ma se ne rivela anche lo scopo estetico, lo stesso che soggiaceva all'ambizione smisurata di Michelangelo: molti secoli prima che Walter

modo una città non può crescere se non possiede campi i cui frutti le giungano in abbondanza; senza un approvvigionamento abbondante non può aumentare il numero dei suoi abitanti né essi possono sentirsi sicuri. Pertanto, in merito al tuo progetto penso che esso meriti ogni classe di elogi, ma l'ubicazione della città non può essere approvata. È mio desiderio che tu rimanga al mio fianco, in quanto voglio servirmi della tua opera".» (II, 2: trad. nostra).

24. «“Ma io, Sua Maestà”, disse, “ho concepito il progetto di collocare l'effigie in materiale vivo e imperituro, con radici che siano eterne, inamovibili e incorruttibili nel peso”. In effetti il Monte Athos in Tracia, in quella parte di esso in cui si trova la cima più alta e visibile, ha superfici e altitudini ben proporzionate, estremità, articolazioni e misure che suggeriscono la forma umana. Quando lo si sia tagliato e lavorato adeguatamente, lo si potrebbe chiamare la statua di Alessandro, è così sarà; con la sua base situata nel mare, con la mano sinistra impugnerà e manterrà una città popolata da diecimila abitanti, e con la destra verserà da una coppa per libagioni un rivo che scorra sempre verso il mare. In quanto all'oro e al bronzo, all'avorio, ai materiali lignei e ai pigmenti, che compongono quelle immagini miserabili che si possono comprare e vendere, rubare o fondere, rifiutiamole tutte!» (II, 2: 431; trad. nostra).

Benjamin si preoccupasse della perdita dell'aura a causa della riproduzione meccanica delle opere d'arte, gli antichi avevano già compreso la deperibilità dei dipinti, delle sculture, e persino delle architetture: i pigmenti potevano seccarsi e screpolarsi, i colori sbiadire, le tavole di legno marcire e creparsi; persino il marmo e l'oro, i materiali dell'eternità, potevano essere soggetti a colpi, fessure, scheggiature, graffi; nonostante le dimensioni monumentali, poi, le opere in generale potevano essere rubate, come dimostra la loro rapace circolazione per il mondo dopo saccheggi, guerre, e furti. E nemmeno si poteva contare sull'architettura, le rovine attestando sin troppo eloquentemente il carattere effimero dei templi, dei mausolei, come pure dei palazzi e persino delle muraglie. No, l'unico modo per garantire eternità all'effigie di un imperatore-dio era quello di trasformare un'intera montagna a sua immagine.

L'opuscolo di Plutarco sottolinea l'arroganza dell'artista per sottolineare il carattere morale e l'umiltà virtuosa di Alessandro, che gli si contrappone. A tal fine, anche la sua risposta si modifica, in quanto nel *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* l'Imperatore macedone non si preoccupa più dell'approvvigionamento di grano ai cittadini che vivranno nella sua mano gigante, ma risponde invece come segue:

‘ἔα δὲ κατὰ χώραν’ ἔφη ‘τὸν Ἄθω μένειν: 13 ἀρκεῖ γὰρ ἐνὸς βασιλέως ἐνυβρίσαντος εἶναι μνημεῖον: ἐμὲ δ’ ὁ Καύκασος δείξει καὶ τὰ Ἡμῶδὰ καὶ Τάναϊς καὶ τὸ Κάσπιον πέλαγος, αὗται τῶν ἐμῶν ἔργων εἰκόνες.’<sup>25</sup>

Maliziosamente, nella risposta di Alessandro Magno riportata da Plutarco, il Monte Athos diventa riferimento a Serse<sup>26</sup>, che lo tagliò con un canale e andò incontro a un fallimento militare. Pertanto, si delinea qui un'opposizione tra una concezione greca del potere, che rifugge l'arroganza e il dominio spaziale e morfologico sulla natura che essa comporta, e una concezione persiana, che fallisce proprio perché non comprende i limiti del suo dominio (Warnke 1994). Interpretata storicamente e antropologicamente, questa dialettica sarebbe però il risultato di una semiotica

25. «“Però”, disse, “lascia che Athos rimanga com'è. È sufficiente che sia il memoriale dell'arroganza di un re; invece mostreranno la mia impronta il Caucaso e la catena dei monti Emodi, il Don e il Mar Caspio; questa sarà l'immagine delle mie opere”». (II, 2: 431; trad. nostra).

26. Persia, 519 a.C. — agosto del 465 a.C.



**Figura 6:** *Shenxiang quanbian*, “Guida completa alla fisionomia dello spirito” (神象全編), compilato da Yuan Zhongche (袁忠徹), alias Gongda o Jingsi, durante la prima dinastia Ming (1367–1458). Edizione di epoca Ming, Biblioteca nazionale centrale di Taipei, Taiwan. Immagine di pubblico dominio, courtesy of the Taiwan National Library.

della cultura orientalista, non difficile da confutare. L’attribuzione di gigantismo antropomorfo alla Cina, per esempio, è un puro frutto di tale proiezione, dal momento che le fonti di Erasmus Francisci con ogni probabilità si erano semplicemente imbattute nelle statue giganti del Buddha scolpite nelle rocce del Sichuan. Inoltre, mentre in Europa Pierre-Henri de Valenciennes consigliava di trattare la pittura di paesaggio come quella di ritratto, in Cina, dove quest’ultimo genere venne introdotto dopo il primo, pittori e teorici consigliavano esattamente il contrario: era necessario riconoscere il paesaggio nel volto di una persona, secondo la ricetta dell’antica fisionomia cinese, e non il volto di una persona nel paesaggio. Ciò è quanto suggeriva, per esempio, lo *Shenxiang quanbian* (神象全編), la *Guida completa alla fisionomia dello spirito*, compilata da Yuan Zhongche (



袁忠徹), durante la prima dinastia Ming (1367–1458) (Fig. 6). Chiaramente ispirata al taoismo, la *Guida* consigliava:

Il volto [dovrebbe] essere diviso nelle Cinque Montagne (*wuyue*) e nei Quattro Fiumi (*sidu*). Le Cinque Montagne sono la fronte, il mento, il naso, lo zigomo destro e lo zigomo sinistro; i Quattro Fiumi sono le orecchie, gli occhi, la bocca e le narici.

La dialettica non è quindi tra Oriente e Occidente, ma tra una concezione che immagina il potere come in grado di plasmare la natura a sua immagine e somiglianza e, all'opposto, una che rifiuta questo potere come arroganza pericolosa, suggerendo che sia la natura stessa a dettare la dimensione delle azioni umane. Ogni volta che, nella storia, gli esseri umani scelgono la prima opzione, esaltano la cieca ambizione di Dinocrate e dimenticano il saggio rifiuto di Alessandro.

## 2.6. Volti giganti contemporanei

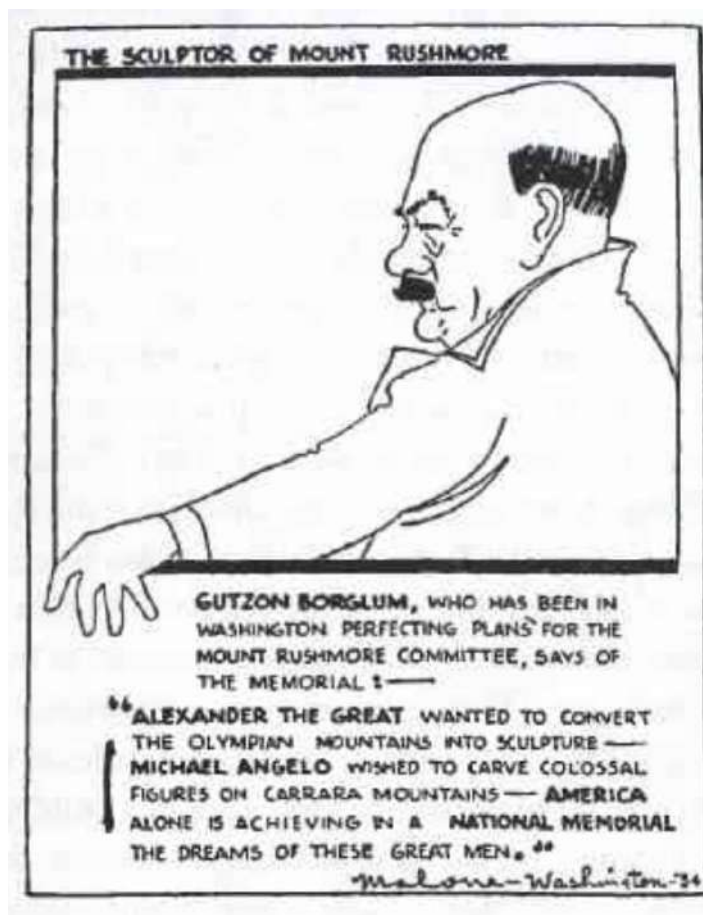
Ciò è avvenuto anche nell'epoca contemporanea. Il 19 marzo del 1934, il quotidiano americano *Washington Herald* pubblicò una caricatura dell'artista Gutzon Borglum<sup>27</sup>, che allora stava scolpendo i volti giganti di quello che oggi è noto come il *Monumento Nazionale del Monte Rushmore* (Fig. 7). Nella didascalia della caricatura si legge il seguente commento sarcastico:

Gutzon Borglum, who has been in Washington perfecting plans for the Mount Rushmore Committee, says of the Memorial: "Alexander the Great wanted to convert the Olympian mountain into Sculpture, Michael Angelo wished to carve colossal figures on Carrara mountains—America alone is achieving in a national memorial the dreams of these great men".<sup>28</sup>

27. John Gutzon de la Mothe Borglum; Bear Lake, Idaho, USA, 25 marzo 1867–Chicago, Illinois, USA, 4 marzo 1941.

28. «Gutzon Borglum, il quale è stato a Washington per perfezionare i piani per il Comitato del monte Rushmore, dice a proposito del Memoriale: "Alessandro Magno desiderava convertire la montagna olimpica in scultura, Michelangelo desiderava intagliare figure colossali nelle montagne di Carrara. Solo gli Stati Uniti stanno conseguendo in un monumento nazionale i sogni di questi grandi uomini"». (trad. nostra).





**Figura 7.** Caricatura dell'artista Gutzon Borglum pubblicata dal quotidiano americano *Washington Herald* il 19 marzo 1934. Immagine di pubblico dominio.

Il creatore del *Monumento Nazionale del Monte Rushmore* era stato in effetti ispirato da antichi progetti di trasformazione di montagne intere in effigi di protagonisti della storia di una nazione. Le sue fonti, tuttavia, erano state mal interpretate: Alessandro, come si è visto, aveva di fatto respinto il progetto di Dinocrate, divenendo così, nelle storie mitiche dell'episodio, emblema del sovrano che sa come moderare la propria arroganza. Gli ideali politici di Gutzon Borglum erano però altri: ammiratore del leader fascista italiano Benito Mussolini e dei film razzisti di David Wark Griffith, lo scultore del Monte Rushmore era un membro del Ku Klux Klan. La sua concezione del potere e dell'uomo, nonostante le dichiarazioni di fede politica democratica, era quella del nietzscheano *Übermensch*, di qualcuno che domina il mondo, la natura e gli altri uomini, e imprime la sua effigie nella storia in modo violento e indelebile.



**Figura 8.** L'effigie di un quinto presidente sul Monte Rushmore; immagine anonima.

## 2.7. Volti proporzionati

Si dice di Donald Trump che, in alcune interviste, avrebbe espresso la volontà di apparire come quinto presidente del Monte Rushmore (Fig. 8). La storia si ripete. Un'intera nazione, la più potente del mondo, ha sostenuto un politico che le ha promesso di “farla grande di nuovo”. Il compito di una semiotica della cultura non consiste nel criticare ma piuttosto nell'indicare che un altro modello ideologico è possibile, e si oppone al sogno di Dinocrate. Non è un presunto modello “occidentale” ma piuttosto uno umanistico, secondo il quale il valore dei progetti umani non si misura in relazione alla loro dimensione ma alla loro proporzione. Nessuno ne formulò il principio meglio di Leon Battista Alberti, esattamente nell'ambito di una critica del progetto di Dinocrate. Nel *De re aedificatoria*, scritto nel 1450, il quarto capitolo del sesto libro recita “Quis enim audeat, quicumque ille fuerit, seu Stasicrates, ut refert Plutarchus, seu Dinocrates, ut refert Vitruvius, qui en monte Athos Alexandri effigiem facturum se polliceret, in cuius manu civitas affidaret milium capax hominum decem” / “Perché chi mai sarebbe stato talmente tracotante, che si trattasse di Stasicrate, come lo riferisce Plutarco, o Dinocrate, come lo riporta Vitruvio, nel promettere che avrebbe scolpito l'effigie di Alessandro nel monte Athos, ponendogli nella mano una città di diecimila abitanti?”



**Figura 9.** Francesco di Giorgio Martini (1470) *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, post 1477–ante 1487, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, Torino. Immagine di pubblico dominio.

Nel 1470, il pittore, scultore e architetto senese Francesco di Giorgio Martini<sup>29</sup> tradusse il *De re aedificatoria* dal latino al volgare italiano e lo pubblicò per la prima volta. Sei anni dopo, diede alle stampe il suo proprio trattato, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, in cui cercò di seguire l'insegnamento di Vitruvio e sviluppare una teoria dell'architettura che fosse esattamente opposta a quella incarnata dalla proposta di Dinocrate ad Aelssandro: il corpo dell'uomo, e non la sua eccessiva ambizione, doveva costituire la misura di ogni progetto. Nel trattato appare una nuova immagine del mito di Dinocrate, in cui non il corpo gigante nella montagna, ma il corpo giovane e perfettamente proporzionato dell'Imperatore tiene nella sua destra la città.

29. Siena, 23 settembre 1439 — 29 novembre 1501.

Vi è dunque da sperare che anche i futuri leader politici s'ispirino ad Alberti, e non a Dinocrate, e guadagnino consenso promettendo di fare le loro nazioni, non grandi, bensì proporzionate. E cos'è poi in effetti la giustizia, se non la più sublime delle giustezze, la migliore delle proporzioni?



## Parafernalìa: il senso nascosto degli oggetti<sup>1</sup>

Jedes Landschaftsbild ist ein Seelenzustand<sup>2</sup>  
(Henri-Frédéric Amiel<sup>3</sup>, *Journal intime*, 10 febbraio 1846)

### 3.1. Follia e semiosi

Giorgio De Chirico<sup>4</sup> fu non solo artista ma anche teorico dell'arte<sup>5</sup>. Il breve saggio "Sull'arte metafisica", pubblicato nel 1919 nella rivista *Valori plastici*<sup>6</sup>, contiene un brano sul binomio costituito da arte e follia. De Chirico vi respinge i clichés romantici su insania mentale e creatività e vi precisa

1. Una prima versione di questo saggio, in inglese, è stata presentata presso la "Kyoto University of Art and Design", a Kyoto, in Giappone, il 14 febbraio 2020; ringrazio molto Okada Atsushi e Ayako Ikeno per tale opportunità; la versione in inglese è stata poi pubblicata in *Genesis*, Departmental Bulletin Paper, Kyoto University of Art & Design, nel novembre 2017, col titolo "Metaphysics of Design: The Meaning of Objects in De Chirico, Kiarostami, Ozu"; una versione in italiano era stata già pubblicata da *E/C*, la rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, il 20 gennaio 2016. Ringrazio Ayako Ikeno e Gianfranco Marrone per queste opportunità di pubblicazione. I tre autori argomento del saggio poi, cioè De Chirico, Kiarostami, e Ozu erano stati trattati anche in altre occasioni (precisamente durante conferenze in Australia, Iran, Giappone e Italia, ma mai in questa forma comparativa e compiuta).

2. «Ogni paesaggio è uno stato dell'anima»; traduzione nostra.

3. Ginevra, 27 settembre 1821–11 maggio 1881.

4. Volo, 10 luglio 1888–Roma, 20 novembre 1978.

5. La bibliografia su Giorgio De Chirico è molto vasta; anche quella sulla sua attività di scrittore e teorico dell'arte è assai estesa; per un'introduzione, si legga Fagiolo dell'Arco 1984: p. 7; su *Ebdòmero*, si legga Migliore 2008.

6. Rivista di critica d'arte e cultura fondata a Roma nel 1918 dal pittore e collezionista Mario Broglio (Piacenza, 1891–San Michele di Moriano, 1948). Dedicata all'elaborazione e alla diffusione delle idee estetiche della pittura metafisica e delle correnti d'avanguardia europea, la rivista fu pubblicata dal 1918 al 1922.



invece, contro ogni malinteso, il significato della locuzione “astrazione metafisica”:

Che la pazzia sia un fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d’arte ciò è una verità d’assioma.

Schopenhauer definisce il pazzo l’uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d’acume che infatti ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa.

Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la catena dei ricordi che si allacciano l’un l’altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà, si spezzi il filo di una tale collana, chissà *come* vedrei l’uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena?

(De Chirico 1919: p. 16)

De Chirico prende le mosse da uno dei filosofi da lui più amati, Arthur Schopenhauer<sup>7</sup>, di cui il pittore aveva letto e studiato i libri durante gli anni della formazione tedesca. Il folle è colui il quale ha perso la memoria. Tuttavia, la memoria qui non è quella che gli psicologi definiscono “a lungo termine”, ove si depositano immagini e sensazioni di certi episodi della vita. Al contrario, con riferimento a Schopenhauer, De Chirico allude a una memoria eminentemente “semiotica”, la quale permette agli esseri umani di collegare i segni fra loro in una catena — la metafora è dello stesso De Chirico — che la semiotica di Peirce avrebbe definito “semiosi illimitata”<sup>8</sup> (Peirce 1982–2000).

Parafrasando Peirce, per De Chirico l’uomo che ha perduto la memoria — il folle oblioso — è dunque colui i cui “abiti semiotici” sono stati infranti. È in virtù di questi abiti, infatti, che, entrati in una stanza — quella in cui

7. Danzica, 22 febbraio 1788–Francoforte sul Meno, 21 settembre 1860. Sul rapporto fra De Chirico e Schopenhauer, si legga Davies 1983.

8. In Peirce, la semiosi illimitata si genera in quanto ogni segno è costituito dalla relazione tra un representamen e un oggetto attraverso un interpretante che è a sua volta un altro segno, e così via all’infinito sino all’istituirsi di un interpretante logico finale e dunque di un abito interpretativo.

abituamente si vive, per esempio — non si rimane stupiti della gabbia appesa al soffitto, dei dipinti alle pareti, dei libri nella biblioteca. Essi ci sono familiari perché attivano nella memoria, attraverso la percezione, percorsi di senso visitati mille volte, ove non si manifesta senso nuovo alcuno.

Tuttavia, continua De Chirico, che s'immagini di perdere tutto d'un colpo questa memoria semiotica profonda in cui, come nel concetto di enciclopedia di Umberto Eco (1975), alcuni segni si legano ad altri per costituire il tessuto delle conoscenze sul mondo: ci si troverebbe all'improvviso proiettati in uno spazio nuovo, di fronte al quale, suggerisce l'artista metafisico, la prima reazione sarebbe più emotiva che cognitiva. L'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca: quale stupore innanzi a questo senso inusitato, quale terrore, una volta che si siano smarriti i percorsi di conoscenza cui si è abituati! E poi, scrive De Chirico, quale dolcezza al contempo, quale sollievo!

È agevole comprendere perché mai, dinanzi a un mondo che si sia obliato, si provi stupore, o addirittura terrore. È invece più complicato capire ciò che De Chirico sceglie come punto finale delle reazioni emotive dinanzi alla scena ignota: per quale ragione si dovrebbe sentire dolcezza, o persino sollievo? Secondo De Chirico — seguito in ciò, sia pure con diverse sfumature, dagli altri protagonisti e teorici della medesima corrente artistica — il nucleo dell'arte metafisica non consiste nella volontà di rappresentare una realtà *altra* rispetto a quella che si esperisce tutti i giorni, una realtà soprannaturale separata da quella fisica delle cose. Al contrario, ogni sforzo dell'arte metafisica, massime della pittura, mira a recuperare, contro le spiritualizzazioni medievali (Savinio 1921), *il senso aristotelico* del termine "metafisica" (ciò che è oltre la fisica). L'artista metafisico vuole afferrare una realtà altra non oltrepassando le cose bensì discoprendone il segreto intimo attraverso lo sguardo e la rappresentazione. La divergenza con il punto di vista surrealista è netta. Essa spiega, almeno in parte, la polemica di De Chirico contro questo movimento artistico, alle cui fasi iniziali tuttavia egli si era legato, ispirandole: l'arte metafisica non si situa *sopra* la realtà ma *di là da* essa. Essa non costruisce una realtà alternativa a quella della vita ma una vita alternativa della realtà.

Così De Chirico chiude le sue osservazioni su arte e pazzia:

La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sott'un altro angolo. Ec-coci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli

uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio.

(De Chirico 1919: p. 16)

La metafora dei raggi X è rivelatrice: lungi dallo spiritualizzare la realtà, essi l'investigano in maniera scientifica, disvelandone strati invisibili all'occhio umano. Allo stesso modo, lo sguardo dell'artista metafisico non inventa una sur-realtà ma scopre un aspetto nascosto, segreto della realtà medesima. Qui un'aria di famiglia si delinea tra questo sguardo metafisico e il *priem ostranenie* (остранение) dei formalisti russi (Shklovsky 1917), in seguito reinterpretato dalla poetica brechtiana del *Verfremdungseffekt* (Crawford 1984). Tuttavia, il raccostamento sarebbe precipitoso: l'arte metafisica non cerca semplicemente di sviluppare una prospettiva inusuale o un punto di vista alternativo, ma di cambiare i processi attraverso i quali la memoria interviene nella decodifica del reale: lo sguardo dell'arte metafisica non è straniante per ciò che esso vede o per il modo di guardarlo, ma a causa di un mutamento nello statuto della memoria che sottende l'azione del guardare. È proprio sovvertendo i legami che permettono ai segni di concatenarsi nella semiosi — legami depositati nella memoria di ciascuno — che si può pervenire a ciò che De Chirico definisce i “segni eterni”. Ecco il passaggio in cui De Chirico li descrive:

Ricordo la strana e profonda impressione che mi fece da bambino una figura vista in un vecchio libro che portava il titolo “La Terra prima del diluvio”.

La figura rappresentava un paesaggio dell'epoca terziaria. L'uomo non c'era ancora. Ho di sovente meditato su questo strano fenomeno dell'assenza umana nell'aspetto metafisico. Ogni opera d'arte profonda contiene due solitudini: una che si potrebbe chiamare: solitudine plastica e che è quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme (materie o elementi morti-vivi o vivi-morti; la seconda vita delle nature-morte, natura-morta presa nel senso non di soggetto pittorico ma di aspetto spettrale che potrebbe essere anche quello d'una figura supposta vivente); la seconda solitudine sarebbe quella dei segni: solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica.

(De Chirico 1919: p. 16)

La solitudine plastica, continua De Chirico, si trova in certi dipinti di Böcklin<sup>9</sup>, di Lorrain<sup>10</sup>, di Poussin<sup>11</sup>, dove figure umane si dispongono in un paesaggio d'epoca terziaria; la solitudine dei segni, invece, non si ritrova che nell'arte metafisica italiana.

Quando si parla di segni, il semiotico si sente chiamato, quasi per vocazione professionale, a interrogare, a sondare, a precisare: di quali segni si tratta? Qual è la loro struttura? Perché li si qualifica come "eterni"? Qual è la loro relazione con il paesaggio e la presenza/assenza dell'uomo? E, più importante ancora, perché questi segni permetterebbero il dischiudersi di un senso segreto delle cose, di un senso metafisico della realtà?

De Chirico risponde a queste domande lungo tutto il corso della sua riflessione teorica, disseminata in una molteplicità di testi di vario genere: siccome la realtà che si vede ogni giorno nasconde un senso più profondo; siccome è lo sguardo dell'artista che scopre questo senso; siccome non ci sono altre occasioni nelle quali questo senso si dischiuda, né nella scrittura filosofica, né nella pratica psicanalitica, né nell'immaginazione soprannaturale, allora ci si deve chiedere quale linguaggio permetta all'artista di far scaturire questo senso misterioso a partire dalla rappresentazione del reale. Sono i principi che compongono, secondo un'espressione di De Chirico, "l'estetica metafisica".

### 3.2. Semiotica metafisica: De Chirico

Si effettuerà a questo punto un esercizio di anacronismo. Da un lato si descriveranno i principi d'estetica metafisica di De Chirico, esito non di sistematica elaborazione teorica bensì di progressiva sperimentazione artistica; d'altro lato, si verranno tali principi all'opera trasversalmente ai tempi, alle culture, e ai media.

9. Arnold Böcklin; Basilea, 16 ottobre 1827–San Domenico di Fiesole, 16 gennaio 1901.

10. Claude Gellée (o Gelée) detto Lorrain, o anche Claudio Lorenese; Chamagne, Vosges, v. 1600–Rome, 23 novembre 1682.

11. Les Andelys, 15 giugno 1594–Roma, 19 novembre 1665.

### Scrivo De Chirico:

Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc. stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. [...] Noi che conosciamo i segni dello alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie di un tavolo, tra i fianchi d'una scatola.

(De Chirico 1919: p. 17)

Se si osservano i dipinti di De Chirico, soprattutto quelli realizzati nei periodi fiorentino/parigino (1910–15) e ferrarese (1915–18), si constata che i principi teorici dell'estetica metafisica non sono che una sorta di metalinguaggio verbale attraverso il quale De Chirico cerca di descrivere e spiegare gli effetti di senso cui è giunto nella sperimentazione pittorica. Si consideri, per esempio, uno dei primi dipinti del periodo metafisico: *L'Énigme d'un après-midi d'automne* [L'enigma di un pomeriggio d'autunno] — eseguito a Firenze nel 1910 ed esposto per la prima volta a Parigi, al *Salon d'Automne* [Salone d'Autunno] del 1912 (olio su tela, 42 x 61 cm, collezione privata).

Benché la rappresentazione conservi un certo realismo — si riconoscono senza difficoltà la facciata di un tempio, una statua su di un piedistallo, due donne, una vela al di là del muro, etc. —, i formanti plastici<sup>12</sup> che compongono queste figure e ne permettono l'identificazione sono arrangiati in maniera tale da non limitarsi a *raffigurare* la realtà delle cose ma a *trasfigurarla*. Innanzitutto, dal punto di vista eidetico, l'immagine consegue una certa *geometrizzazione* del reale, la quale è caratteristica dello stile di De Chirico<sup>13</sup> e nei suoi dipinti raggiunge un risultato d'armonia che sarebbe difficile spiegare come prodotto di una regola precisa. Di certo, la riduzione della complessità curvilinea della realtà a favore di una semplicità piuttosto rettilinea conferisce alla rappresentazione un'aura di classicismo

12. Nella semiotica visiva d'ispirazione greimasiana, il livello plastico è quello che sottende le figure, contribuendo alla loro significazione attraverso uno specifico arrangement di forme (componente eidetica), colori (componente cromatica) e posizioni (componente topologica); si veda in proposito Greimas 1984.

13. «Si sono spesso veduti, nelle figure geometriche, dei simboli di una realtà superiore» (De Chirico 1919: p. 17).



che, nel caso di questo dipinto, è confermata dalla connotazione greca dell'architettura del tempio, della statua, persino della vela che s'intravede al di là del muro.

Tuttavia, la geometrizzazione è accompagnata da una moltiplicazione d'inquadramenti<sup>14</sup>, la quale diverrà sempre più cospicua nei dipinti successivi. La facciata del tempio, la porta, il passaggio attiguo, il piedistallo della statua, la colonna nella parte destra dell'immagine: la geometrizzazione dello spazio pittorico dà luogo a una serie di cornici le quali dischiudono altrettanti spazi d'esplorazione per lo sguardo e per la meditazione<sup>15</sup>. I due fenomeni combinati insieme, geometrizzazione e moltiplicazione degli inquadramenti, producono un effetto di senso globale di trasfigurazione del reale in una realtà che è contenuta in quella trasfigurata ma che, allo stesso tempo, si offre come più intelligibile, più ordinabile, più afferrabile dallo sguardo e dallo spirito.

Per quanto riguarda la dimensione cromatica, *L'Énigme d'un après-midi d'automne* mostra tonalità, livelli di saturazione e luminosità, ma soprattutto ombre che producono un effetto di colore globale tipico della pittura metafisica di De Chirico: da un lato, la luminosità ambiente — quella che conferisce un certo colore alla realtà e, allo stesso tempo, si deduce dal colore delle cose — è una luminosità al contempo dell'autunno e del pomeriggio, due indicazioni temporali che si ritrovano nel titolo del dipinto. Si tratta di una luminosità che nell'arte metafisica si connota sempre come misteriosa — enigmatica, come lo dice il titolo stesso —, in quanto essa rivela la plenitudine di una giornata, e di una stagione, allorché esse sono sul punto d'intraprendere un percorso anticlimatico. È dunque una luminosità che ha le stesse connotazioni del pomeriggio e dell'autunno, con i loro accenti di melancolia e di plenitudine a un tempo, con le loro solitudini, quando le piazze italiane sono quasi deserte e le statue solitarie vi proiettano ombre allungate. È la fase della giornata che nell'Italia meri-

14. In questo saggio, si utilizza il termine "inquadramento" per distinguerlo dalla pratica fotografica e filmica dell'inquadratura, così come dal procedimento materiale dell'incorniciatura. "Inquadramento" designa allora ogni trattamento dello spazio teso a conferire simmetria, ortogonalità, e dunque geometrizzazione, regolarità, e ordine al contenitore di un contenuto.

15. «Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggior valore metafisico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L'architettura completa la natura. Fu questo un progresso dell'intelletto umano nel campo delle scoperte metafisiche» (De Chirico 1920: p. 59).

dionale si designa con il bel termine di “controra”. Indicazioni contestuali poi rivelano che la luminosit  e il colore di questo dipinto potrebbero essere anche quelle dell’allucinazione, di qualcuno il cui sistema visivo   stato indebolito dalla malattia, per esempio. Ecco, in effetti, ci  che De Chirico stesso scrive a proposito di questo dipinto germinale della sua opera metafisica:

Lasciatemi raccontare come ebbi la rivelazione di un dipinto che presenter  quest’anno al Salone d’Autunno, intitolato *L’enigma di un pomeriggio d’autunno*. In un pomeriggio limpido d’autunno ero seduto su una panchina al centro di Piazza Santa Croce a Firenze. Naturalmente non era la prima volta che vedevo quella piazza: ero appena guarito da una malattia intestinale lunga e dolorosa ed ero in uno stato di sensibilit  quasi morbosa. Tutto il mondo che mi circondava, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. Al centro della piazza si erge una statua di Dante, vestita di una lunga tunica, il quale tiene le sue opere strette contro il corpo e la testa coronata d’alloro china e pensierosa [...]. Il sole d’autunno, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare queste cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivel  all’occhio del mio spirito. Ora, ogni volta che riguardo quel dipinto, rivedo ancora quel momento. Tuttavia questo momento   un enigma per me, in quanto   inesplicabile.

(Citato in Fagiolo dell’Arco 1984, nota all’Ill. 4)

La semiotica dell’arte non ignora come vi sia una distinzione assai netta tra la mitologia che l’artista crea e diffonde a proposito della genesi delle proprie opere attraverso il discorso autobiografico o esplicativo, e il senso delle opere stesse tale quale esso si sprigiona dalle relazioni testuali che caratterizzano la loro struttura interna (Calabrese 1985). Tuttavia, quando si dispone d’informazioni cos  preziose per deciptare un testo non bisogna respingerle. Grazie ai ricordi di De Chirico, si possono effettivamente enucleare alcuni tratti salienti della sua poetica, i quali caratterizzano poi a fortiori tutta l’arte metafisica italiana: l’alterazione della percezione come generatrice di uno sguardo nuovo sulle cose o, meglio, come generatrice di una memoria per la quale le cose si presentano allo sguardo sotto una nuova luce; quindi l’importanza e la centralit  del concetto d’immagine mentale: l’artista non rappresenta la realt  sulla tela ma la rappresenta dapprima   s  stesso sotto forma di schema concettuale; lo sforzo artistico

consisterà allora nella trasposizione di questa immagine mentale — che è già una trasfigurazione — nell'immagine dipinta. Inoltre, il testo di De Chirico permette di valutare la sua estetica, vale a dire i mezzi di cui egli si dota al fine di riprodurre quest'immagine mentale attraverso un certo arrangiamento di forme, colori, spazi, fino ai livelli più profondi del percorso generativo.

Comparando il dipinto con una fotografia del sagrato della chiesa di Santa Croce a Firenze si comprende che la trasfigurazione che risulta dal linguaggio della pittura di De Chirico non oblia il reale ma cerca di scoprire, nel reale, strati segreti del suo senso, una sorta di essenza delle cose (Fig. 1).

Ne *L'Énigme d'une après-midi d'automne*, De Chirico trasforma la facciata di Santa Croce in quella di un tempio greco, così come la statua di Dante sul sagrato della chiesa in un'effigie tipicamente classica, con il suo peplo ellenico e le braccia mozzate. Tuttavia, questa trasformazione, questa trasfigurazione che attribuisce un significato pittorico all'immagine mentale — essa stessa segno visivo della cosa vista e trasfigurata nella percezione — non è completamente arbitraria; al contrario, si tratta di una traduzione dalla percezione alla rappresentazione pittorica che segue già i dettami della pittura metafisica: un sovrappiù di geometrizzazione, d'inquadramenti, un ritorno all'armonia quasi immobile del classicismo greco.

In questo dipinto si può vedere inoltre assai più della semplice messa all'opera di uno stile pittorico. L'immagine, infatti, è germinale esattamente in quanto vi si constata l'istituzione di un nuovo linguaggio visivo; lo sguardo debilitato di De Chirico — i cui effetti assomigliano a quelli della pazzia sopra descritta — percepisce che un tempio greco si nasconde sotto la facciata di Santa Croce; che la statua di un dio classico è occultata sotto i vestimenti di Dante; che Firenze è una sorta di nuova Atene, ove l'essenza atemporale del classicismo greco si rinnova. Nondimeno, ciò che rende unico il dipinto di De Chirico è il fatto che questo ponte metafisico fra Atene e Firenze non è concepito così come lo concepirebbe un filosofo della storia, bensì percepito da uno sguardo che vede e al contempo scopre il reale. È proprio grazie a questa scoperta che un veliero può manifestarsi nel bel mezzo di Firenze: nell'immaginazione metafisica di De Chirico, Firenze e Atene occupano spazi contigui, bagnati dalla stessa luce atemporale, una luce la quale dipinge la solitudine che immortala l'essenza del reale in un istante fuori dalla storia. Grazie a una disposizione sapiente dei livelli plastico e figurativo, infatti, nonostante il

dipinto contenga più figure capaci di movimento (le donne al centro della piazza accanto alla statua, la vela di là dal muro), l'impressione generale che manifesta la scena discorsiva è quella di una temporalità bloccata in un pomeriggio senza fine, di un autunno interminabile.

Ecco, riassumendo, alcuni degli elementi che caratterizzano l'arte metafisica italiana, e soprattutto la pittura di Giorgio De Chirico: per quanto riguarda la percezione del reale, la volontà di afferrarla distaccandosi dalle imposizioni della memoria, degli abiti semiotici che vi sono depositati; poi, il desiderio di creare un'immagine mentale, o persino l'esigenza di farlo, un'immagine nella quale questa visione non contaminata dalle routine della memoria si trasformi essa stessa in immagine — un'immagine che resta ancora senza sostanza espressiva, una sorta di forma del contenuto, o di sostanza del contenuto, per dirla con Hjelmslev (1943); in seguito, l'estetica della rappresentazione pittorica, un'estetica che non interviene dopo la percezione, come una manifestazione espressiva staccata dallo sguardo, ma nella percezione stessa, nel favore che lo sguardo metafisico accorda a certi elementi della realtà circostante: la geometrizzazione del reale; la disposizione a percepire la realtà in relazione a inquadramenti, ad aperture regolari, sovente rettangolari, dello sguardo e del pensiero; ancora, la scelta di una luce tipica del pomeriggio italiano, del suo autunno, una luce che crea ombre allungate e colori caldamente spettrali, che illumina il reale e allo stesso tempo lo scopre da un angolo diverso.

### 3.3. Metafisica comparata: De Chirico e Kiarostami

Niente giustifica, dal punto di vista storico, una comparazione fra De Chirico e Kiarostami<sup>16</sup>. Forse Kiarostami non vide mai i dipinti di De Chirico. Se pure ciò fosse avvenuto (per esempio quando era studente presso la Facoltà di Belle Arti di Teheran), in nessuno dei numerosi testi che egli ha scritto o dettato a proposito del suo cinema si menzionano questi dipinti come fonte d'ispirazione del suo sguardo<sup>17</sup>. Inoltre, è altrettanto eviden-

16. Abbas Kiarostami, Teheran, 22 giugno 1940–Parigi, 4 luglio 2016.

17. Tuttavia, come scrive il filosofo Jean-Luc Nancy nel suo bel libro–dialogo con Kiarostami: «Je crois malgré tout aux influences que l'on subit, mais une influence n'est originale que si elle ne laisse plus aucune trace en vous» [Credo malgrado tutto alle influenze che si subiscono, ma un'influenza è originale solo se non lascia in voi più alcuna traccia] (Nancy 2001: p. 64).



Figura 1. Sagrato della chiesa di Santa Croce a Firenze, fotografia dell'autore.

te che alla maggior parte degli spettatori dei film di Kiarostami, in Iran, in Italia, in Giappone o altrove, non verrebbe in mente di comparare il cinema di Kiarostami e la pittura di De Chirico; innanzitutto, perché tali spettatori potrebbero non conoscere l'arte metafisica italiana. In secondo luogo, perché di solito non si è né abituati né incoraggiati a questo tipo di comparazioni. Gli spettatori tendono generalmente a non varcare le soglie tra i media quando sviluppano un meta-discorso spontaneo sulle arti.

Tuttavia, se la semiotica delle arti persegue un obiettivo, è proprio quello di suggerire che — come artisti quali De Chirico e Kiarostami lo dimostrano spesso attraverso le loro opere — le frontiere fra le arti sono più porose di quanto solitamente s'immagini. In relazione a queste frontiere, così come in rapporto alle altre costrizioni del “senso comune visivo”, la particolarità dello sguardo semiotico sull'opera d'arte — che si poggia su un dipinto di De Chirico o su un film di Kiarostami — è che si tratti di



uno sguardo di libertà: poco importa se Kiarostami non volle mai imitare la messa in immagine di De Chirico; poco importa se la maggioranza degli spettatori non coglie i legami fra i due artisti; ciò che interessa alla semiotica non è la relazione storica fra una biografia e un'opera o la relazione ricettiva fra un'opera e uno spettatore, bensì il senso che si sprigiona dall'opera in quanto testo, in quanto dispositivo espressivo.

È allora innegabile che certi tratti dell'estetica di Kiarostami, del suo modo di organizzare il racconto, lo sguardo, la sequenza delle immagini, il movimento, siano strettamente legati alla cultura visiva dell'Iran contemporaneo. Negarlo sarebbe assurdo. Kiarostami non è un cineasta universale; egli è un cineasta iraniano, le cui preoccupazioni poetiche, estetiche ed espressive si situano nel contesto storico, culturale e sociale dell'Iran contemporaneo. Si potrebbe dire lo stesso dei dipinti di De Chirico: sarebbe insensato staccarli dal loro contesto culturale specifico.

Tuttavia, se si osservano i dipinti di De Chirico e si visionano i film di Kiarostami in quanto testi, in quanto strutture discorsive che articolano e manifestano senso, allora accanto a questi tratti culturali specifici si possono rilevare altri elementi semiotici che oltrepassano le frontiere tra culture, periodi storici e media, e giustificano la costruzione di un approccio comparativo.

Prima di dar seguito a questo approccio, bisogna sottolineare che ogni film è un oggetto semiotico molto ricco, ove forme espressive differenti, ciascuna dotata delle proprie regolarità significanti, s'incrociano per dar luogo a un discorso multisensoriale che, sovente, è ulteriormente complicato dagli apporti della narratività (Aumont e Marie 2004). I film di Kiarostami, poi, sono forse tra i più ricchi, dal punto di vista semantico ed espressivo, degli ultimi decenni della produzione cinematografica mondiale. Non se ne può dunque proporre un'analisi esaustiva, tanto più che la storia, la critica, e persino la semiologia del cinema ne hanno fatto già oggetto di letteratura abbondante.

Lo scopo di questo saggio è un altro: leggere Kiarostami attraverso De Chirico (e viceversa, perché questa lettura non mancherà di rimbalzare su quella dell'arte metafisica). Ecco dunque un'ipotesi generale: attraverso la comparazione semiotica di due serie di testi, da un lato i dipinti di De Chirico, dall'altro i film di Kiarostami, si può concludere che molti dei principi poetici ed estetici dell'arte metafisica italiana si ritrovano nel cinema del regista iraniano, e viceversa. Questa lettura condurrebbe a respingere l'ipotesi un po' frettolosa e alquanto frusta la quale vede in Kiarostami una sorta

di neorealista iraniano, un Rossellini persiano, e di esplorare, al contrario, un'ipotesi più sottile ed elaborata, a partire da uno sguardo, tipicamente semiotico, che attraversi le frontiere tra i media. Si potrebbe allora suggerire che tanto De Chirico quanto Kiarostami articolano, attraverso le loro opere, uno sguardo sulla realtà che, seguendo la teorizzazione di De Chirico, si può qualificare come “metafisico”. Kiarostami come regista metafisico, dunque.

Vi sono due modi possibili di corroborare questa ipotesi. Da un lato, si può comparare ciò che Kiarostami dice a proposito del suo cinema e dei suoi film con quello che De Chirico sostiene a riguardo della sua pittura e dei suoi dipinti. Tuttavia, si tratterebbe in tal caso di un mero paragone fra due meta-linguaggi verbali, il quale non sfiderebbe in alcun modo la frontiera tra media espressivi e discipline che se ne occupano. La seconda maniera è quella più sostanzialmente semiotica, quella che conduce a una vera e propria analisi intertestuale (Leone 2003) comparando la struttura semiotica di alcuni quadri di De Chirico con la struttura semiotica di alcuni film di Kiarostami.

Innanzitutto, si è già notato come la geometrizzazione del reale e la sua “regolarizzazione” attraverso dispositivi complessi d'inquadramento siano in un certo modo “tipiche” di De Chirico, il quale teorizza questi procedimenti nei suoi scritti sull'arte metafisica. Se da una parte li si vede apparire con la nascita stessa della pittura dell'artista metafisico — una nascita che, secondo De Chirico, fu segnata dall'episodio della trasfigurazione del sagrato di Santa Croce —, d'altra parte essi furono sviluppati lungo tutto l'arco della carriera del pittore, almeno dal periodo fiorentino fino al soggiorno ferrarese.

Ecco qualche esempio particolarmente significativo: *L'Énigme de l'heure* [“L'enigma dell'ora”] — un dipinto che De Chirico realizzò a Firenze nel 1911 ed espose per la prima volta al *Salon des Indépendants* [Salone degli Indipendenti] del 1913 — mostra una geometrizzazione radicale dello spazio e specialmente dell'architettura (olio su tela; 55 x 71 cm; Milano: collezione privata d'arte moderna).

Ogni linea curva è sostituita da linee rette, a eccezione di due elementi: l'arcata in primo piano, vera e propria impronta digitale di De Chirico, e l'orologio nella facciata, una figura che è evidentemente al contempo il centro visivo e il perno della semantica di questa immagine (su di un matitone appena sotto si possono leggere le iniziali del pittore).

A questa geometrizzazione, però — che conferisce allo spazio, alle sue superfici e ai suoi volumi un ordine straniante — si sovrappone una multipli-

cazione degli inquadramenti: una vasca quadrata si apre al centro della piazza davanti alla facciata, mentre questa è percorsa da più file di quadrangoli. Come è stato sottolineato dalla critica d'arte (Fagiolo dell'Arco 1984), il dipinto esprime il carattere insieme paradossale ed enigmatico dell'idea di tempo attraverso una contraddizione eidetica la quale scaturisce dall'intrecciarsi di linee prospettiche contraddittorie: la prospettiva centrale della vasca al centro della piazza è contraddetta dalle prospettive oblique che si sprigionano dagli altri dispositivi d'inquadramento reperibili all'interno dell'immagine.

Forse in nessun altro dipinto di De Chirico l'effetto semantico della moltiplicazione d'inquadramenti contraddittori, sovrapposti alla geometrizzazione dello spazio, si manifesta però in maniera più evidente che ne *Le voyage émouvant* ["Il viaggio emozionante"], dipinto a Parigi nel 1913 ed esposto per la prima volta da Paul Guillaume nel 1922 con il titolo *L'angoissant voyage* ["Il viaggio angosciante"] (olio su tela; 74,3 x 106,7 cm; New York: The Museum of Modern Art).

Qui il riferimento al viaggio, manifestato da una piccola figura di locomotiva sbuffante nell'angolo in alto a sinistra dell'immagine, è riarticolato da un sistema caotico di arcate geometriche, le quali si sviluppano, ancora una volta, secondo più linee prospettiche contraddittorie; l'ambiguità dell'arrangiamento eidetico, congiuntamente a una conglomerazione cromatica nella quale emerge la rima plastica fra il nero della locomotiva e quello delle arcate in primo piano, suggerisce allo spettatore una tonalità emotiva incentrata sull'attesa angosciante che caratterizza il viaggio.

Veniamo a Kiarostami: diversi critici hanno già sottolineato come la moltiplicazione e la sovrapposizione complessa di figure e dispositivi d'inquadramento costituiscano uno dei tratti che più caratterizzano la plastica dei fotogrammi del regista iraniano, la maniera in cui i suoi film organizzano il livello eidetico della messa in scena e della messa in quadro (Della Nave 2003). Grazie al contesto euristico offerto dai dipinti e dalle meditazioni teoriche di De Chirico, si proporranno allora alcune ipotesi sul significato di questa figura di stile di Kiarostami. Innanzitutto qualche esempio.

Si consideri l'inizio di uno dei film più noti e apprezzati del regista iraniano, *E la vita continua* [titolo originale: *Zendegi va digar hich*, "La vita e nulla più"] (1992): tutta la sequenza iniziale si costruisce dal punto di vista di una cinepresa situata all'interno della cabina di un casello autostradale, fiancheggiata da altre cabine identiche, scelta che permette alla sequenza di mostrare una sorta



Figura 2. Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* ["E la vita continua"]; fotogramma.

di prospettiva infinita d'inquadramenti, un po' come quando uno specchio è collocato di fronte a un altro specchio. L'inquadratura del fotogramma è allora occupata da un altro quadro, quello del finestrino della cabina del casello, finestrino il quale si apre, a sua volta, simultaneamente sui finestrini di altre cabine e sull'interno delle autovetture di passaggio (Fig. 2).

Soprattutto se si analizza questa *mise en abyme* d'inquadramenti e inquadrature in relazione alla serie di tutti gli altri film di Kiarostami, si comprende immediatamente che questa scelta di moltiplicazione quasi ossessiva non è casuale; le cabine del casello, insieme con gli abitacoli delle automobili — uno spazio e una figura di sguardo che appare molte volte nei film di Kiarostami, fino al parossismo del film *10* [*Dah*, "dieci"] (2002), girato unicamente dall'interno di un'autovettura — manifesta, sul piano della messa in scena cinematografica e della sua messa in quadro da parte del discorso filmico, una circolazione molto particolare di ciò che la semi-otica greimasiana chiama "l'attante osservatore"<sup>18</sup>.

18. Nella semiotica generativa di Algirdas J. Greimas, l'attante osservatore è un concetto utilizzato per descrivere e analizzare il modo in cui un racconto organizza la circolazione di informazioni sensoriali al proprio interno.

In altri termini, questa sequenza rivela subito che, un po' come nei dipinti di De Chirico, il discorso del film non riguarderà la realtà — in questo caso, la realtà tragica delle conseguenze di un sisma catastrofico — da un punto di vista realistico (come potrebbe farlo lo sguardo del giornalismo televisivo, quello del documentario o quello della fiction realista o neorealista); al contrario, il sisma, i suoi effetti devastanti e gli interrogativi cosmici che esso suscita a proposito del senso della vita e della morte saranno guardati da un occhio cinematografico che si manifesta soprattutto sotto forma d'inquadramento e diffrazione: da un lato, un po' come nei dipinti di De Chirico, lo sguardo della macchina da presa costruisce una messa in quadro che ordina e geometrizza il caos della realtà — in questo caso particolarmente tragico, il caos delle macerie prodotte dal cataclisma del 1990; dall'altro lato, questa messa in ordine dello sguardo e attraverso lo sguardo è contraddetta dalla sovrapposizione di più inquadramenti del reale, da un attante osservatore che si diffrange in una pluralità di attori osservanti.

Questa scelta di stile, che è allo stesso tempo scelta di uno sguardo e scelta di una certa percezione della realtà — di una certa concezione dei legami tra sguardo e realtà — è confermata lungo l'intero svolgimento del film, non soltanto nell'insistenza sul connubio abitacolo dell'automobile / macchina da presa, ma anche nella presenza di più indizi disseminati dal discorso filmico attraverso tutto il testo di *E la vita continua...* Per esempio, lo stesso Puya, figlio del protagonista / alter-ego di Kiarostami, gioca a costruire inquadrature cinematografiche con le proprie dita (Fig. 3).

Ma, come nella pittura di De Chirico, è soprattutto nella geometrizzazione dell'architettura e del paesaggio, e attraverso la scoperta o l'elaborazione d'inquadramenti multipli nella struttura visiva del reale, che lo sguardo del cinema di Kiarostami si manifesta. Se il pittore metafisico italiano trasfigurava l'architettura delle piazze e delle chiese attraverso un codice di semplificazione il quale culminava in rappresentazioni dal gusto classico, il cineasta iraniano cura la selezione dei luoghi della messa in scena in modo che essi rivelino, nell'interazione con la cinepresa e la sua messa in quadro, il tipo di sguardo che Kiarostami proietta sul reale.

In tutti i film della trilogia del Gilan (*Dov'è la casa del mio amico?* [*Khane-ye dust kojast?*] (1987)<sup>19</sup>, *E la vita continua* [*Zendegi va digar hich*] (1992), *Sotto gli ulivi* [*Zir-e derakhtan-e zeytun*] (1994)), per esempio, l'architettura

19. Letteralmente, "Dov'è la casa dell'amico".





**Figura 3.** Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* ["E la vita continua"]; fotogramma.

tipica delle case di questa regione dell'Iran diviene un vero e proprio dispositivo d'inquadramento, all'interno del quale si dispongono gli attori della narrazione, i loro gesti, i loro atti, ma anche i valori profondi che essi incarnano e manifestano. Le facciate delle case creano allora una sorta di griglia nella quale e in rapporto alla quale s'incontrano e si scontrano i punti di vista dei differenti attori discorsivi, ognuno portatore di un differente punto d'osservazione e di meditazione sul reale.

Sarebbe sbagliato definire questo dispositivo architettonico d'inquadramento come semplice dispositivo teatrale, sorta di palcoscenico della narrazione filmica, così come sarebbe sbagliato giudicare gli spazi della pittura di De Chirico quali spazi teatrali: in De Chirico così come in Kiarostami, le geometrie e gli inquadramenti della messa in scena (pittorica da un lato, cinematografica dall'altro) non mirano a rappresentare la realtà ma a rivelarla, a suggerire i legami segreti che si tessono tra gli elementi del reale; legami che sfuggirebbero allo sguardo dello spettatore, ma anche a quello del pittore/cineasta, se non fossero sottolineati da questa struttura enunciativa che insieme ordina la realtà delle cose e ne rivela la struttura profonda.

Forse in nessun'altra sequenza dei film di Kiarostami lo sguardo metafisico del suo discorso filmico si manifesta in maniera più potente che



Figura 4. Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* ["E la vita continua"] fotogramma.

in un passaggio di *E la vita continua* in cui il protagonista, circondato dalla desolazione delle macerie prodotte dal terremoto, si ritrova davanti al muro di una casa distrutta. La sequenza è un vero e proprio trionfo di geometrizzazione dello sguardo e di *mise en abyme* per inquadramenti multipli: nell'inquadratura proiettata dal *débrayage* filmico<sup>20</sup>, quello del fotogramma, la struttura plastica della messa in scena (soprattutto nella sua struttura eidetica) si caratterizza per una sovrapposizione di almeno tre livelli ulteriori d'inquadramento: la struttura in legno della galleria in primo piano, che ricorda molto da vicino le arcate della pittura di De Chirico; poi l'inquadramento del poster incollato al muro e attraversato da una lunga crepa; quindi ancora gli infissi delle porte e delle finestre, vuoti a causa del sisma, i quali si aprono sul paesaggio verdeggianti al di là dal muro (Fig. 4).

Ognuno forse ricorda che cosa succede in questa sequenza a partire dal fotogramma che si è appena descritto: il punto di vista costruito dall'e-

20. Nella semiotica generativa di Greimas, il *débrayage* è il concetto che descrive il modo in cui il discorso costruisce e proietta il suo mondo possibile a partire dagli elementi disponibili in un certo sistema espressivo.

nunciazione filmica attraversa tutti i livelli dell'inquadratura e si tuffa nella natura verdeggianti del paesaggio al di là del muro (Fig. 5).

Questo oltrepassamento dei diversi piani dell'inquadratura è accompagnato da una musica classica che il discorso del film ripropone in altre due istanze, all'inizio e alla fine del film, in modo da suggerire la presenza di un'isotopia<sup>21</sup> fra di esse: ogni volta che lo sguardo del protagonista ritrova inattesi segni di vita in uno spazio invece segnato dalla presenza invadente della morte, la colonna sonora sottolinea questa scoperta con le note del *Concerto per due corni, corde e basso continuo in Fa maggiore* (RV 539) di Antonio Vivaldi<sup>22</sup>, il quale col suo andamento allegro-larghetto-allegro, e soprattutto grazie all'alternanza di malinconici strumenti a corda e squillanti corni, rende molto bene l'idea di un risveglio della natura dalla catastrofe del terremoto. Nel caso specifico della sequenza che si sta analizzando è in effetti nei suoni, e non nelle immagini, che la vita si manifesta dopo la morte e riafferma la sua presenza: il protagonista sente alcuni uccellini cantare, nascosti fra i rami frondosi degli alberi al di là del muro.

Questa sequenza si presta a più interpretazioni; una di esse, tuttavia, sembra particolarmente plausibile alla luce di ciò che si è detto a proposito del senso della geometrizzazione e dell'inquadratura dello spazio nel cinema di Kiarostami (così come nella pittura di De Chirico). I piani dell'inquadratura che si fondono in questa sequenza sono associati al valore profondo della morte, un valore che implica non soltanto una valenza semantica ma anche una valenza timica<sup>23</sup> (la disforia dell'annientamento): la struttura lignea della galleria è stata distorta dalla potenza distruttrice del sisma e svuotata di ogni presenza umana; al di là di questa struttura, il poster che Kiarostami ha incollato al muro, solcato da una crepa (un effetto visivo creato apposta, come si sa a partire da un'intervista) evoca, attraverso lo strapparsi di un'immagine tipica dell'iconografia popolare iraniana, la placidezza della vita quotidiana infranta dalla mortale imprevedibilità del

21. Nella semiotica greimasiana, "isotopia" indica la rete di coerenza semantica all'interno di un testo.

22. Venezia, 4 marzo 1678–Vienna, 28 luglio 1741.

23. Nella semiotica greimasiana, ogni racconto intreccia una dimensione pragmatica, in cui hanno luogo le azioni, una dimensione cognitiva, in cui si manifestano le credenze, e una dimensione patemica, in cui soggetti, oggetti, azioni e percezioni sono rivestiti di una certa *timia*, ovvero di una certa coloritura emotiva, la quale può essere più o meno euforica o disforica.



**Figura 5.** Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* ["E la vita continua"]; serie di fotogrammi.



terremoto<sup>24</sup>; quanto agli infissi delle porte e delle finestre, sfondati dal cataclisma, essi sembrano esprimere l'impotenza di ogni sforzo umano volto alla protezione della vita di fronte all'ineluttabilità della morte.

Tuttavia, il film suggerisce che una realtà altra e più profonda si nasconde dietro la manifestazione schiacciante della morte; il discorso filmico di Kiarostami permette a questa realtà segreta — metafisica nel senso di De Chirico — di affiorare attraverso la messa in scena di una dialettica fra lo sguardo della cinepresa e gli inquadramenti che essa scopre nel reale. Lo sguardo del film — quello che il film propone ai suoi spettatori — afferra dapprima la realtà attraverso gli inquadramenti prodotti dalla cultura — distrutti o rovinati dal sisma e trasformati in segni di morte. In seguito, tuttavia, grazie al potere d'esplorazione che la cinepresa conferisce allo sguardo, questi inquadramenti di morte (le impalcature distorte, il poster strappato, gli infissi divelti) vengono oltrepassati alla scoperta di una natura che, alla fine della sequenza, è incorniciata unicamente dal quadro del fotogramma — e dunque dallo sguardo soggettivo del cineasta — in un *embrayage*<sup>25</sup> filmico che manifesta il "segreto" della scena: nella natura, la potenza della vita sopravvive alle catastrofi che colpiscono la cultura e le sue impalcature di senso:...e la vita continua...Si legga, a tal proposito, il commento di Bergala (2004: p. 56-7):

Le sacré, chez lui [Kiarostami], est consubstantiel de la nature, mais pas de façon franciscaine où tout est également sacré dans la nature (sœur eau, frère feu, frère cochon). Il se manifeste comme une sorte d'excès de présence de certains événements naturels qui se font légèrement remarquer sans être véritablement assignables, pour autant, comme la plupart des orages de cinéma, à une volonté rhétorique de signification.<sup>26</sup>

Ma questa forza della natura, che è la forza del desiderio della vita di continuare a vivere, si trasmette anche agli uomini. In un'altra sequenza

24. Per un lungo commentario filosofico di questo poster "crepato", si legga Nancy 2001: p. 63.

25. Nella semiotica greimasiana, l'*embrayage* è il concetto che analizza i procedimenti attraverso cui i testi simulano un ritorno verso l'istanza dell'enunciazione, ossia un annullamento della distanza che separa questa istanza dalla ricezione del testo.

26. «Il sacro, in lui [Kiarostami] è consustanziale alla natura, ma non in modo francescano ove tutto è ugualmente sacro (sorella acqua, fratello fuoco, fratello maiale). Esso si manifesta come una sorta di eccesso di presenza di certi avvenimenti naturali che si fanno notare leggermente senza essere propriamente assegnabili, pertanto, come la maggior parte dei temporali del cinema, a una volontà retorica di significazione»; traduzione nostra.



**Figura 6.** Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* [“E la vita continua”]; fotogramma.

del film si ritrova la stessa dialettica tra una realtà apparente geometrizzata e incorniciata da inquadramenti multipli — realtà nella quale si manifestano a un tempo la potenza mortale del sisma e la mortalità di ogni inquadramento umano — e uno sguardo filmico che scopre una realtà segreta, una realtà di vita che si nasconde all’interno di quella apparente. Tuttavia, nella sequenza in questione, la vita che si oppone agli inquadramenti di morte non si manifesta nella natura, ma s’incarna in un oggetto umano: quando lo sguardo del protagonista / alter-ego di Kiarostami esplora le macerie, conducendovi al contempo lo sguardo dello spettatore, s’imbatte nel muro di una casa devastata dal cataclisma; all’improvviso, una lampada a olio viene collocata all’interno dell’infisso sventrato di una finestra da qualcuno che la cinepresa non mostra (Fig. 6): ancora un inquadramento, dunque, ancora un simbolo di morte scoperto dallo sguardo del film, e ancora un simbolo di vita — una lampada da cui la vita vuole continuare ad ardere — svelato all’interno di questo inquadramento.

### 3.4. Verso una metafisica del design

A partire da quest’ultimo esempio, il capitolo proseguirà con una riflessione sullo statuto degli oggetti nella pittura di De Chirico e nel cinema di Kiarosta-



mi: nei due casi, in effetti, un modo particolare di concepire e rappresentare gli oggetti li trasforma in ciò che si potrebbe definire “figure metafisiche”.

Analizzando la questione dal punto di vista della semiotica greimasiana si può suggerire che il mondo, così come esso appare a coloro che ne fanno esperienza, non è che una macro-semiotica ove gli oggetti prendono senso non soltanto in quanto tali, e non soltanto in relazione ai soggetti, ma anche in quanto legati gli uni agli altri all'interno di certe configurazioni oggettuali: così, quando un oggetto si presenta nel mondo, o semplicemente vi è presente, non significa soltanto in virtù della sua propria presenza, o della relazione con uno o più soggetti, ma anche a ragione dei legami virtuali, potenziali, attualizzati o reali che si stabiliscono con altri oggetti così come con lo spazio circostante (Fontanille e Zinna 2005).

### 3.4.1. *De Chirico*

La pittura di De Chirico si caratterizza per un desiderio d'infrangere queste configurazioni oggettuali del senso comune e di proporre di nuove, in cui legami inusitati tra oggetti possano apparire: gli oggetti, così strappati dai loro contesti abituali e situati all'interno di configurazioni oggettuali bizzarre, divengono capaci di aprire nuove possibilità di meditazione sulla realtà segreta delle cose, sulla loro realtà metafisica. In nessun altro passaggio “teorico” di De Chirico questa strategia di de-familiarizzazione degli oggetti si esprime con più chiarezza che nel brano seguente, ove si tratta del potenziale metafisico dei mobili:

Les meubles que nous sommes habitués à voir depuis notre enfance éveillent en nous des sentiments que beaucoup d'hommes connaissent. Pourtant, autant que je sache, on n'attribue pas aux meubles le pouvoir de réveiller en nous des idées d'une étrangeté tout à fait particulière; depuis quelque temps je sais, par expérience, que cela est souvent possible.

A-t-on parfois remarqué sous quel aspect singulier se montrent des lits, des armoires à glace, des fauteuils, des divans, des tables, lorsqu'on les voit tout à coup dans la rue, au milieu d'un décor dans lequel nous ne sommes pas habitués à les voir, ce qui arrive pendant les déménagements, ou dans certains quartiers, devant la porte de marchands et revendeurs qui exposent sur le trottoir les pièces principales de leur marchandise. Les meubles nous apparaissent alors dans une lumière nou-

velle; ils sont revêtus d'une étrange solitude; une grande intimité naît entre eux, et on pourrait dire qu'un étrange bonheur flotte dans cet espace étroit qu'ils occupent sur le trottoir au milieu de la vie ardente de la ville et du va-et-vient hâtif des hommes; un immense et étrange bonheur se dégage de cet îlot béni et mystérieux contre lequel s'acharneraient en vain les flots mugissants d'un océan déchaîné.<sup>27</sup>

(De Chirico 1927: p. 4)

Questa concezione del potenziale metafisico degli oggetti si trasfigura in pittura già in alcuni dipinti parigini di De Chirico, come *Gare Montparnasse — La Mélancolie d'un départ* [“Stazione Montparnasse—La melancolia di una partenza”] — realizzato nel 1914 ed esposto per la prima volta a Lucerna nel 1935 (olio su tela; 140 x 184,5 cm; New York: The Museum of Modern Art) — nel quale un casco di banane occupa l'angolo in basso a destra dell'immagine (Fig. 10).

Tuttavia, è soprattutto durante il soggiorno a Ferrara, città-simbolo dell'arte metafisica italiana, che questa tendenza di De Chirico a costruire configurazioni oggettuali spaesanti si precisa e consegue il massimo d'efficacia. Ne *Les projets de la jeune fille* [I progetti della ragazza], per esempio — dipinto che De Chirico realizzò a Ferrara, ed espose per la prima volta a Parigi nel 1922 presso Paul Guillaume (olio su tela; 47,5 x 40,3 cm; New York: The Museum of Modern Art) — lo sfondo della scena mostra, nella parte sinistra, una riproduzione abbastanza fedele di uno dei bastioni del castello di Ferrara, mentre il primo piano è occupato da due pannelli, l'uno verticale, l'altro orizzontale, attraversati da fasci complessi di linee rette.

Di nuovo, dunque, la rappresentazione pittorica riposa su un procedimento di geometrizzazione dello spazio, che ne rivela le direttrici al con-

27. «I mobili che siamo abituati a vedere dalla nostra infanzia risvegliano in noi sentimenti che molti conoscono. Tuttavia, che io sappia, non si attribuisce ai mobili il potere di risvegliare in noi idee di una stranezza del tutto particolare; da qualche tempo so, per esperienza, che ciò è sovente possibile. Si è spesso notato sotto quale aspetto singolare si mostrino dei letti, delle ghiacciaie, delle poltrone, dei divani, dei tavoli, quando li si veda all'improvviso per strada, in mezzo a un contesto nel quale non siamo abituati a vederli, cosa che avviene durante i traslochi, o in certi quartieri, davanti alla porta di negozianti e rivenditori che espongono sul marciapiede i pezzi principali della loro merce. I mobili ci appaiono allora in una luce nuova; sono rivestiti di una strana solitudine; una grande intimità nasce fra loro, e si potrebbe dire che una strana felicità fluttua in questo spazio angusto che essi occupano sul marciapiede in mezzo alla vita brulicante della città e al va e vieni frettoloso degli uomini; una felicità immensa e strana si sprigiona da questo isolotto benedetto e misterioso contro il quale si accanirebbero invano i flutti muggenti di un oceano scatenato»; traduzione nostra dall'originale francese.

tempo multiple e contraddittorie. Tuttavia, sono gli oggetti, giganti rispetto alle dimensioni del castello, a dominare la scena pittorica: il guanto inchiodato al pannello verticale; il quaderno, la piccola scatola e i gomitoli situati sul pannello orizzontale. Non è del tutto nuovo che, nella cronologia della pittura di De Chirico, si veda apparire un guanto inchiodato: era stato già rappresentato, forse per la prima volta, in *Chant d'amour* [Canto d'amore], dipinto da De Chirico a Parigi nel 1914 ed esposto da Paul Guillaume nel 1922 (olio su tela; 73 x 59,1 cm; New York: The Museum of Modern Art).

I guanti in caucciù erano stati appena messi in commercio; De Chirico ne comprò un paio non per servirsene ma, come racconta Apollinaire<sup>28</sup>, poeta e amico del pittore, a motivo del potere evocatore di quest'oggetto (Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'Ill. 63).

*Les projets de la jeune fille* lo propone nuovamente nel primo piano della scena pittorica, benché con alcune variazioni: a Parigi un guanto in caucciù, a Ferrara uno in cuoio. Impossibile determinare in modo definitivo il senso di quest'oggetto nella pittura di De Chirico, proprio perché ciascun dipinto dell'artista riconfigura gli elementi tipici del suo immaginario pittorico in modo nuovo; tuttavia, tale riconfigurazione si costruisce sempre attorno a un nucleo semantico comune, una sorta di sema nucleare<sup>29</sup> associato all'oggetto/figura: il guanto, come suggerisce Alberto Savinio<sup>30</sup>, fratello di De Chirico, in *Hermaphrodito* — romanzo scritto a Ferrara — appariva al pittore come un oggetto allo stesso tempo spaesante e inquietante, giacché, inchiodato al muro, gli mostrava la forma della sua propria mano, quella con la quale dipingeva, ma svuotata di ogni forza vitale: “io guardo in questo cadavere di mano il mio destino, che non è più che una pelle sgonfiata”, scriveva Alberto Savinio in *Hermaphrodito* (citato in Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'ill. 94).

Il guanto inchiodato al pannello verticale diviene dunque figura del destino di morte e di annientamento che attende il pittore, ma il suo significato non si limita a quello dell'oggetto isolato, in quanto il suo senso si sprigiona ugualmente dal fatto che esso è situato in una configurazione

28. Guillaume Apollinaire; Roma, 26 agosto 1880–Parigi, 9 novembre 1918.

29. Nella semantica strutturale di Greimas, i significati si compongono attraverso la distribuzione e la sintonia di nuclei semantici primari, coordinati per mezzo di appendici semantiche secondarie; i primi sono denominati “semi nucleari”; le seconde, “classemi” o “semi contestuali”.

30. Andrea Francesco Alberto de Chirico; Atene, 25 agosto 1891–Roma, 5 maggio 1952.

oggettuale straniante. All'organizzazione del pannello verticale / guanto vuoto / morte sembra opporsi, in una sorta di sistema semi-simbolico (Calabrese 1999), un arrangiamento costituito dal pannello orizzontale e da una serie di oggetti il cui senso si precisa proprio per opposizione al guanto inchiodato: il quaderno aperto, i gomitoli, la scatola chiusa; tutti oggetti che, contrariamente al guanto, rinviano alle attività della vita, alle sue speranze, alla sorte sconosciuta che il destino (la scatola chiusa) riserva per l'avvenire. Il titolo del dipinto sembra confermare questa interpretazione: *Les projets de la jeune fille*. La tonalità melancolica del quadro si origina non soltanto a partire dalla presenza del castello di Ferrara sullo sfondo — riferimento a una delle città più “misteriose” d'Italia — ma soprattutto a una configurazione oggettuale inusitata, nella quale i semplici oggetti della vita quotidiana sono percepiti, organizzati e rappresentati in modo tale da rivelare un senso profondo sul rapporto fra la tenacia delle speranze della vita e l'ineluttabilità del destino della morte, un senso che il semplice metalinguaggio verbale non riuscirebbe a esprimere con altrettanta efficacia.

### 3.4.2. Kiarostami

In molti dei suoi commenti al proprio cinema, Kiarostami riconosce l'importanza della pittura, specie della “pittura mentale”, nell'elaborazione del suo immaginario e del suo stile cinematografico, soprattutto rispetto alla rappresentazione degli oggetti. “L'image mentale qui existe en moi — dice Kiarostami — est différente de l'image que je reproduis sur la toile. Ce que je reproduis sur la toile ne m'a pas aidé du tout; en revanche, la peinture mentale que j'ai en moi, la mémoire, la mentalité de peintre, m'ont beaucoup aidé” (citato in Roth 1997: p. 27)<sup>31</sup>. In particolare, un po' come nell'estetica e nella pittura di De Chirico, Kiarostami insiste sul ruolo che questa “mentalità di pittore” ha giocato nel suo discorso filmico in termini di capacità di rappresentare gli oggetti da angoli inusuali: “J'avais une grand-mère — continua Kiarostami — qui, assise sur le siège arrière de la voiture, disait: “Regarde là, l'arbre, la colline...” À mon avis, à cet in-

31. «L'immagine mentale che esiste in me è differente dall'immagine che riproduco sulla tela. Ciò che riproduco sulla tela non mi ha aiutato per niente; al contrario, la pittura mentale che ho in me, la memoria, la mentalità di pittore, mi hanno aiutato molto»; traduzione nostra.

stant, elle me montrait une image inattendue parmi des millions d'images et d'angles différents; elle avait fait un choix et s'en réjouissait" (*ibidem*)<sup>32</sup>.

In quasi tutti i film di Kiarostami vi sono uno o più oggetti che, selezionati da questo sguardo di pittore / cineasta, divengono fondamentali nello svolgimento narrativo del racconto filmico: il pane ne *Il pane e la strada* [*Nan va kucheh*] (1970), il pallone in *La ricreazione* [*Zang-e tafrih*] (1972), il vassoio pieno di bicchieri da tè in *Esperienza* [*Tadjirebeh*] (1973), gli accessori per il football ne *Il passeggero* [*Mossafer*] (1974), il quaderno di scolaro in *Due soluzioni per un problema* [*Do rah-e hal baray-e yek masaleh*] (1975) e in *Dov'è la casa del mio amico?* [*Khaneh-ye dust kojast?*] (1987), l'abito in *L'abito da sposa* [*Lebasi baray-e arusi*] (1976), la ruota in *Soluzione* [*Rah-e hal*] (1978), l'apparecchio acustico ne *Il coro* [*Hamsorayan*] (1982), la dentiera in *Rabbia di denti* [*Dandan-e dard*] (1983), etc. Si potrebbe persino suggerire che se il cinema di Kiarostami appare come differente, quasi agli antipodi rispetto al cinema hollywoodiano, ciò si deve al fatto che la grammatica narrativa di quest'ultimo enfatizza soprattutto il conflitto fra soggetto e anti-soggetto a proposito di un oggetto e dunque pone l'accento sull'azione che ne segue, mentre nel cinema di Kiarostami è, al contrario, l'esplorazione del legame fra il soggetto e l'oggetto a occupare più spesso il primo piano del discorso filmico.

In *E la vita continua*, per esempio, quando il protagonista / alter-ego di Kiarostami dà un passaggio al Signor Ruhi, che era già apparso in *Dov'è la casa del mio amico*, il discorso filmico racconta allo spettatore il "viaggio di un oggetto": il Signor Ruhi ha comprato una nuova toilette alla turca e la colloca sul portapacchi dell'automobile per approfittare del passaggio: a partire da questo momento, la colonna sonora del film è occupata dalla conversazione fra il protagonista e il Signor Ruhi, ma ciò che si vede è il viaggio della nuova toilette verso il villaggio di Koker... Si osserva inoltre il modo in cui il Signor Ruhi, di cui si scorge unicamente il braccio destro, trattiene questo oggetto affinché non cada dal portapacchi (Fig. 7).

In una sequenza successiva, il film propone agli spettatori una nuova configurazione oggettuale: sullo sfondo dell'inquadramento costituito

32. «Avevo una nonna che, seduta sul sedile posteriore dell'automobile, diceva: "Guarda lì, l'albero, la collina...". Secondo me in quel momento ella mi mostrava un'immagine inattesa fra milioni d'immagini e angoli differenti; aveva fatto una scelta e se ne compiaceva»; traduzione nostra.





**Figura 7.** Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* ["E la vita continua"]; fotogramma.



**Figura 8.** Abbas Kiarostami (1992) *Zendegi va digar hich* ["E la vita continua"]; fotogramma.



dalla struttura di una tipica casa di Koker, il Signor Ruhi porta una tazza d'acqua al protagonista, e si vede allora questa coppa formare un arrangiamento con la toilette nell'angolo in basso a destra (Fig. 8).

Tutto attorno ai due personaggi, la città in rovina racconta una storia di distruzione e di annientamento, ma questi due oggetti, per il solo fatto di essere situati l'uno accanto all'altro, esprimono un senso che è in un certo qual modo opposto: legati a due funzioni elementari del corpo, questa coppa piena d'acqua e la toilette significano una prosecuzione del ritmo naturale della vita nel mezzo della devastazione. Nei termini di De Chirico, la giustapposizione inusuale di questi oggetti di vita quotidiana apre un interstizio nel realismo della rappresentazione, una fessura da cui un senso più profondo sulla vita e sulla morte può sprigionarsi.

### 3.5. Semiosfere poetiche: De Chirico, Kiarostami e Ozu

Le immagini che si sono appena analizzate sono state create da due artisti, De Chirico e Kiarostami, molto distanti l'uno dall'altro per quel che riguarda il periodo storico nel quale hanno vissuto, il contesto socioculturale nel quale hanno operato, i media che hanno utilizzato, etc. Si è cercato di mostrare che, a dispetto di tale distanza, quando si considerano questi dipinti e questi film in quanto testi visivi — in quanto meccanismi per l'articolazione e per la manifestazione del senso — vi si possono reperire strutture simili: l'organizzazione spaziale della scena discorsiva, l'arrangiamento della sua manifestazione eidetica, il ruolo degli oggetti sia nella costruzione narrativa che nella sua convocazione discorsiva, ma soprattutto la tendenza a utilizzare la scena visiva al fine di sollecitare, presso lo spettatore, uno sguardo che oltrepassa la realtà apparente delle cose per scoprirvi un senso nascosto più profondo e universale.

Si possono esplorare più piste per cercare di spiegare questa "aria di famiglia" tra due artisti così lontani l'uno dall'altro. In primo luogo, la pista del discorso filologico: scegliendo di seguirla, bisognerebbe chiedersi se influenze comuni abbiano potuto determinare strutture semiotiche simili presso i due artisti. Tuttavia, in questo caso specifico la pista filologica probabilmente non condurrebbe in nessun luogo: come lo si è sottolineato all'inizio, De Chirico e Kiarostami non condividono, a prima vista, lo stesso paesaggio storico.

Una seconda pista, più interessante per un semiologo, è quella suggerita dalla semiotica della cultura di Jurij M. Lotman (2000): nonostante De Chirico e Kiarostami vivano in epoche e contesti culturali differenti, forse la similarità che si nota tra certi tratti dei loro discorsi è dovuta al fatto che essi sono prodotti all'interno di semiosfere culturali le quali condividono alcuni meccanismi profondi della produzione del senso. Formulare ipotesi a proposito di questa prossimità fra la semiosfera di De Chirico e quella di Kiarostami è molto complicato, in quanto si tratterebbe di costruire ipotesi abbastanza generali, e dunque assai fallibili, sulle similarità fra i modi in cui la cultura persiana e quella italiana articolano il senso e lo manifestano. Si possono, però, suggerire alcuni elementi di riflessione.

Numerosi commentatori del cinema di Kiarostami hanno suggerito come vi si possa ritrovare, soprattutto nella sua capacità di trattamento simbolico dello spazio e degli oggetti, ciò che Alessandro Bausani<sup>33</sup>, il più grande specialista italiano di cultura iraniana, considerava come un elemento caratteristico della letteratura persiana: la rarità degli aggettivi<sup>34</sup> (Mir-Ehssan 2002: p. 18–19; Della Nave 2003: p. 26), la prevalenza dei nomi e delle cose divenute simboli. Forse questa tendenza a creare del senso, nella letteratura come nelle arti visive, più attraverso un'enfasi sul valore simbolico degli oggetti isolati che su quello che essi assumono nel contesto della narrazione, è tipica non soltanto della cultura persiana ma anche, *mutatis mutandis*, di tutte le culture in cui l'immaginazione del senso è stata forgiata dalla centralità di un discorso poetico che predomina su quello della prosa.

È questo, forse, il legame più profondo tra la semiosfera italiana di De Chirico e quella iraniana di Kiarostami: in entrambe, lo scopo di rivelare la trama segreta della realtà, il senso metafisico che essa alberga e al contempo nasconde, è attribuito non a un discorso scaturito dalla tradizione del romanzo (il discorso della prosa), ma a un discorso figlio della tradizione lirica. Evidentemente si tratta di una generalizzazione estrema, che bisognerebbe specificare e approfondire attraverso uno studio più sistematico ed esteso.

L'approfondimento può andare nella direzione di cogliere l'influenza di questa *forma mentis* lirica in altri contesti e autori. Nel rappresentare gli oggetti come squarci poetici nel tessuto della narrazione, Kiarostami mol-

33. Roma, 29 maggio 1921–11 marzo 1988.

34. Cfr ciò che Carlo Carrà, altro protagonista della pittura metafisica, scriveva a proposito della sua arte: «[...] noi crediamo unicamente alla "Pittura senza aggettivi" [...]»; Carra 1968: p. 86.

to probabilmente non si è ispirato a De Chirico, bensì al celebre regista giapponese Yasujirō Ozu<sup>35</sup>. Si consideri, per esempio, una delle sequenze più enigmatiche della filmografia di Kiarostami, quella della “bomboletta spray” in *Close-Up* [*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*] (1990). La storia del film è nota: un giovane uomo di Teheran, disoccupato, separato e con due figli, si spaccia per il regista iraniano Mohsen Makhmalbaf ed entra così nelle grazie di una ricca famiglia borghese della stessa città — i cui figli nutrono ambizioni artistiche — fino a che non viene scoperto, arrestato e processato. Con una trovata geniale ed effetti meta-filmici profondi e raffinati, in *Close-Up* tutti i protagonisti della vicenda “reale” impersonano sé stessi. In una delle sequenze iniziali, il tassista Hooshang Shamaei, che ha appena accompagnato il giornalista Hossain Farazmand e due gendarmi alla villa della famiglia per arrestare il malfattore, è il protagonista di una sequenza che non ha alcun valore narrativo nell’economia del film, ma costruisce nondimeno un meta-racconto per oggetti.

Nella sequenza, il tassista riparcheggia l’auto in direzione della strada nell’attesa che l’arresto si compia. Scende dall’automobile. Si stiracchia. Poi guarda in alto, attirato dal rombo dei motori di un aeroplano. A questo punto la macchina da presa indugia per qualche secondo sulla lontana silhouette del velivolo, e sulla quadrupla scia bianca che esso lascia nel cielo (Fig. 9).

Ripetiamolo: nell’economia del racconto, l’indugio del tassista, della macchina da presa, e dunque del film e del suo spettatore su questo lontano oggetto nel cielo non ha alcun senso; tuttavia, ne assumerà uno sibillino agli occhi dello spettatore attento alla grana fine dell’immagine filmica e ai segni che il regista vi ha disseminato.

In seguito, il tassista comincia a raccogliere fiori da un mucchio di sterpi accanto all’automobile e, durante la raccolta, scorge un altro oggetto: una bomboletta spray (Fig. 10).

La bizzarra collocazione di un oggetto metallico, geometrico, colorato, visibilmente artificiale su un mucchio di foglie secche color ocra ha già dell’inquietante, esprime già un potenziale “metafisico”; si direbbe quasi uno dei dipinti di Alberto Savinio raffiguranti “oggetti nella foresta”, per esempio quello andato all’asta da Christie’s nel 2009, ora in una collezione privata (*Nella foresta*, olio su tela, cm 65,2 x 81, eseguito nel 1928–30).

35. 小津 安二郎, Ozu Yasujirō; Tokyo, 12 dicembre 1903–12 dicembre 1963.



**Figura 9.** Abbas Kiarostami (1992) *Close-Up* [*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*]; fotogramma.



**Figura 10.** Abbas Kiarostami (1992) *Close-Up* [*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*]; fotogramma.



**Figura 11.** Bomboletta d'insetticida rappresentata dal film di Kiarostami *Close-Up*. Fotografia dell'autore.

In *Close-Up* si tratta, per la precisione, di una bomboletta cilindrica, verde e rossa, che lo spettatore iraniano così come quello europeo non avranno difficoltà a identificare, se prestano attenzione, con una delle tipiche bombolette d'insetticida ampiamente commercializzate negli anni '80 e '90. Ecco qui di seguito, per esempio, l'immagine di un diffuso modello della marca *Baygon*, assai simile a quello della sequenza (Fig. 11).

Negli anni '80, la tossicità degli insetticidi era già nota, e i designer cercavano di camuffarla dipingendo di verde le bombolette, senza rinunciare però alla testa rossa come riferimento al potere distruttivo dello spray. Il tassista si sofferma su questa bomboletta che sembra un oggetto naturale ma non lo è e l'allontana con disprezzo dal mucchio di foglie; a questo punto la macchina da presa si sofferma di nuovo, inspiegabilmente, sulla bomboletta che rotola lungo la strada scoscesa (Fig. 12).

Lo spettatore può facilmente spiegarsi come mai questa bomboletta fosse lì: un giardiniere in una delle ricche ville del circondario se ne era sbarazzato insieme alle foglie secche. Ciò che lo spettatore non riesce a definire nell'immediato, invece, è il senso di questo oggetto nella semantica dell'intero film. Eppure non si tratta di un oggetto casuale, tanto è vero che esso ricompare dopo la sequenza dell'arresto, quando il giornalista





**Figura 12.** Abbas Kiarostami (1992) *Close-Up* [*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*]; fotogramma.



**Figura 13.** Abbas Kiarostami (1992) *Close-Up* [*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*]; fotogramma.



esce dalla casa, corre lungo la strada alla ricerca di un registratore, e s'imbatte nuovamente nella bomboletta, calciandola a sua volta e prolungandone la discesa rotolante di qualche metro (Fig. 13).

La bomboletta si manifesta dunque accidentalmente, bensì a seguito dell'intenzionalità del regista, il quale vi si sofferma addirittura due volte. Ma che significa? Essa non ha nessun senso se lo si cerca al livello del racconto. Dal punto di vista della grammatica degli eventi nel film, questa bomboletta, così come la scia dell'aeroplano, non servono assolutamente a nulla. Essa svolge invece una funzione fondamentale se questo e oggetti consimili s'interpretano come occasioni di riflessione meta-narrativa che il film dissemina, quali bizzarri elementi di un rebus, all'interno della scena filmica. Questi oggetti comunicano visivamente allo spettatore: "Guardami, io non ho nessun senso all'interno del racconto, eppure il regista e la sua macchina da presa indugiano su di me, ti obbligano a osservarmi; devi dunque riflettere, staccarti per un momento dal flusso del racconto, dalla psicologia hollywoodiana dell'azione, e chiederti perché sono qui, qual è la direzione che io, oggetto fuori luogo, oggetto bizzarro, oggetto finanche inquietante, suggerisco all'interpretazione". L'aspetto più affascinante di questi oggetti meta-narrativi è che essi sono spesso ambigui, nel senso che non indicano solo *una* direzione, ma *molteplici* piste, spesso intersecantesi. Tuttavia queste piste non sono mai infinite, perché filtrate dalla stessa forma dell'oggetto, dalla sua semantica, dal suo contesto scenico e dalle sue coordinate all'interno del discorso filmico. La bomboletta interroga lo spettatore ma non lo lascia completamente libero di vagare alla ricerca del suo senso.

Qui se ne proporrà allora una lettura semiotica. Il ventaglio semantico della bomboletta di *Close-Up* si apre e mostra le sue figure in relazione all'altro oggetto misterioso, il velivolo nel cielo. Che cosa hanno in comune? Essenzialmente, entrambi sono oggetti che producono una scia, la traccia dei motori nel caso del velivolo, quella di veleno nel secondo. Sono inoltre entrambi metallici, entrambi cilindrici, entrambi artificiali. Entrambi sono circondati da un contesto naturale. Ma qui cominciano le differenze: l'aeroplano sta in cielo, e con i suoi potenti motori sfida la forza di gravità. Il tassista può solo guardarlo dal basso in alto, ammirarlo, percepire la differenza abissale tra chi sta lassù, in quel mezzo di trasporto così libero e lontano, e chi sta nel suo taxi, sulla terra<sup>36</sup>. La bomboletta d'insetticida, invece, è un

36. In un precedente dialogo fra il tassista e i gendarmi, il primo aveva rivelato ai secondi di

oggetto che sta in terra, volgare, strumentale, servile, oggetto di morte diretto contro esseri a loro volta nocivi e inferiori, rivestito di un patetico camouflage e dunque immediatamente smascherato come estraneo. La bomboletta non sfida la forza di gravità ma la subisce per ben due volte, quando il tassista la scarta dal mucchio di fiori, e quando il giornalista la calcia con noncuranza. Il film lascia intuire che essa sarà calciata ancora e ancora, ed è dunque destinata a rotolare sempre più in basso, sempre più lontano dai giardini della buona borghesia iraniana.

*Close-Up* non rivela pienamente il senso di questa bomboletta fino a una delle ultime sequenze, quando Hossain Sabzian, il truffatore, ritorna accompagnato dal “vero” regista Mohsen Makhmalbaf presso la famiglia che aveva cercato d’ingannare. E reca con sé dei fiori, molto simili a quelli raccolti dal tassista, chiedendo e ottenendo perdono. È a questo punto che ci si chiede se l’umile bomboletta di spray insetticida, la quale pateticamente cercava di simulare una naturalità che non le era propria, gettata insieme alle sterpaglie dopo essere stata usata come strumento di morte contro esseri nocivi, scartata dal tassista, asservita alla forza di gravità nel suo inesorabile rotolare, poi calciata nuovamente dal giornalista, destinata a rotolare senza resistenza alcuna ancora più in basso, non sia in realtà la chiave ultima del film, del suo senso più profondo.

Di cosa ci parla, infatti, *Close-Up*? Su che cosa concentra questo *close-up* del titolo, questa focalizzazione, grazie a una delle due cineprese utilizzate per riprendere il processo dell’imputato? Se si mette la storia del protagonista in parallelo con quella della bomboletta, si comprende che la seconda rivela attraverso la vicenda di un oggetto il significato ultimo della prima. Come la bomboletta, anche Hossain Sabzian cerca di sembrare ciò che non è, un regista famoso. L’impostura, come nel caso della bomboletta, è patetica, facilissima da svelare. E infatti Sabzian non è un aereo, il quale lasci una scia visibile nell’esistenza grazie ai suoi potenti motori, e sfidi la forza di gravità, e si liberi in alto per l’ammirazione di chi sta più in basso. Sabzian è uno strumento nelle mani di altri, la sua scia è invisibile dopo che è stata utilizzata come strumento della violenza altrui, la sua

avere svolto il proprio servizio militare obbligatorio nell’aeronautica, come pilota; in questa conversazione, inoltre, si accenna al tema dello scambio di luoghi (i gendarmi originari di città lontane svolgono il proprio servizio militare a Teheran, l’opposto era accaduto al tassista), tema che è legato a quello della topologia alto-basso e nord-sud di Teheran, essenziale per comprendere a fondo la semantica della “sequenza della bomboletta”.

esistenza è quella di chi non ha risorse per opporsi alla forza che lo trascina verso il basso, lungo la topologia sociale, economica, esistenziale e geografica di Teheran. L'unica sua possibilità è allora quella di camuffarsi da fiore, destinato, però, a uno smascheramento immediato e umiliante.

Ma che cosa sappiamo, in realtà, di questa esistenza alla mercé degli altri? Se dovessimo ascoltare solo il racconto dei media, faremmo esattamente come il frettoloso giornalista del film, il quale crede di poter catturare la realtà semplicemente registrandola, e non solo non si cura della bomboletta bensì contribuisce anche al suo rotolamento verso il basso calciandola, esattamente come la sua avidità di scoop e la sua denuncia contribuiscono allo sprofondamento esistenziale e giuridico del protagonista. L'unico modo di comprendere il senso della bomboletta della storia, di ridare dignità all'esistenza di chi non ha agentività alcuna, è quello di proiettare su questa esistenza un *close-up*, uno sguardo che vi si soffermi con la stessa inspiegabile amorevolezza con la quale il film indugia sul rotolare della bomboletta. È solo questo sforzo dello sguardo che permette di comprendere la differenza fra chi nutre ambizioni di fama artistica, come i rampolli della famiglia borghese di Teheran — i quali sognano di volare in alto come un aeroplano — e chi, invece, come Sabzian, può sperare di vincere la forza di gravità solo quale strumento della fama altrui, impersonando l'identità di un regista famoso, pretendendo di poter scacciare l'*ennui* esistenziale altrui come un insetticida promette di eliminare gli insetti molesti. È l'intero film che ridà dignità a quest'esistenza di scarto, quando il protagonista e il vero Mohsen Makhmalbaf ritornano alla villa, ma al citofono non li si distingue più, perché *Close-Up* ha reso unica una vicenda esistenziale altrimenti anonima, ha trasformato un patetico oggetto di metallo in un mazzo di fiori.

Kiarostami è vicino a De Chirico e Savinio per quanto riguarda la capacità di rivelare, attraverso uno sguardo lirico sugli oggetti, la trama segreta del reale. Tuttavia è da Ozu che il regista iraniano ha imparato questa sottile tecnica di disvelamento. Già nel 1963, alla morte di Ozu, quando i suoi film erano ancora poco conosciuti al di fuori del Giappone, Donald Richie<sup>37</sup> — autore americano protagonista della diffusione della cultura giapponese negli Stati Uniti nella seconda metà del novecento nonché autore, nel 1959, della prima monografia in inglese sul cinema nipponico (Richie 1959) — pubblicava in *Film Quarterly* un articolo intitolato "Yasujiro Ozu: The Syntax of His

37. Lima, Ohio, USA, 17 aprile 1924–Tokyo, 19 febbraio 2013.

Films” (Richie 1963–4) nel quale elencava, fra gli elementi caratteristici dello stile filmico di Ozu, una dialettica assai simile a quella che il presente saggio ha riscontrato all’opera sia nei dipinti metafisici di De Chirico sia nei film “metafisici” di Kiarostami, vale a dire la dialettica fra una geometrizzazione ordinata del contenitore e un trattamento “obliquo” del contenuto. Scriveva Richie:

The finished object one may measure, one may inspect, one may compare. But within this object, as within the house, lives the human, the immeasurable, the nonfunctional. It is this combination of the static and the living, of form and content, which makes the films of Ozu the compelling emotional experiences they are and, at the same time, the wonderfully hand–tooled *containers* which they also are.<sup>38</sup>

(Richie 1963–4: p. 11)

Specie agli occhi dello spettatore non–giapponese, non aduso allo spazio, alle forme, e soprattutto alle linee dell’architettura d’interni nipponica, quasi ogni fotogramma dei film di Ozu appare come un tripudio della quadratura, in cui le porte *shōji* (障子) fanno da sfondo e contemporaneamente incasellano gli oggetti, i personaggi, i movimenti, le azioni. Come in De Chirico, e come in Kiarostami, il profilmico viene visto sotto una luce nuova, spaesante, proprio a ragione di questa regolarizzazione dello spazio in cui esso si manifesta. Lo stesso Richie, in un altro paragrafo dello stesso saggio, sottolineava poi, forse per la prima volta, la straordinaria aura semantica degli oggetti in Ozu, menzionando la doppia sequenza del vaso in *Tarda primavera* (1949)<sup>39</sup>. Si tratta di uno dei luoghi più noti della storia del cinema: il vedovo Shūkichi Somiya<sup>40</sup>, impersonato da Chishū Ryū<sup>41</sup> è finalmente riuscito a convincere la figlia Noriko<sup>42</sup>, impersonata da Setsuko Hara<sup>43</sup>, a sposarsi, con l’espedito di farle credere che egli stesso è in pro-

38. «L’oggetto finito si può misurare, si può ispezionare, si può comparare. Ma all’interno di questo oggetto, come all’interno della casa, vive l’umano, l’incommensurabile, il non–funzionale. È questa combinazione dello statico e del vivente, della forma e del contenuto, che rende i film di Ozu delle irresistibili esperienze emotive e, allo stesso tempo, dei *contenitori* [enfasi nell’originale] meravigliosamente fatti a mano»; traduzione nostra.

39. Titolo in giapponese: 晩春 [*Banshun*].

40. In giapponese, 曾宮 周吉.

41. In giapponese, 笠 智衆; Tamamizu, 13 maggio 1904–Yokohama, 16 marzo 1993.

42. In giapponese, 紀子.

43. In giapponese, 原節子; Yokohama, 17 giugno 1920–Prefettura di Kanagawa, 5 settembre 2015.

cinto di prendere nuovamente moglie. In vista del matrimonio di lei, i due compiono un ultimo viaggio insieme, a Kyoto. Prima di addormentarsi, Noriko rivela al padre di trovare l'idea delle seconde nozze di lui "di cattivo gusto". Tuttavia il padre dorme già, o fa finta di dormire, e non risponde. A questo punto il film lascia il volto assorto, pensieroso, ma ancora sorridente di Noriko e inquadra a lungo un vaso, quindi ritorna sul volto della figlia, sul quale nel frattempo è scomparsa ogni traccia di sorriso e si è dipinta, invece, un'espressione di sommessa angoscia, vicina al pianto, quindi inquadra nuovamente il vaso, sul quale la sequenza termina, seguita da un'immagine del *kare-sansui*<sup>44</sup> di Ryōan-ji<sup>45</sup> a Kyoto, l'indomani mattina.

Fiumi d'inchiostro sono stati versati su questo vaso, sia in Giappone che in altri paesi. Per Richie, si tratta di un espediente che favorisce l'empatia dello spettatore, invitandolo a immedesimarsi nel personaggio non attraverso la visione dell'emozione sul suo volto ma attraverso la contemplazione dell'oggetto che la sta provocando; o, meglio, dell'oggetto sul quale, assortamente, si poggia lo sguardo emozionato: "He [Ozu] is not concerned with action. He is concerned with reaction" (Richie 1963-4: p. 16)<sup>46</sup>.

L'idea che invece questo modo d'inserire gli oggetti nel discorso filmico suggerisca allo spettatore una via d'accesso verso una dimensione altra, più rarefatta, parallela a quella del racconto e in esso nascosta, emerge anch'essa molto presto nella bibliografia su Ozu, e precisamente nel primo studio complessivo dedicatogli nel 1972 da Paul Schrader, in seguito divenuto celebre come sceneggiatore o co-sceneggiatore di Martin Scorsese e come regista: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* [Lo stile trascendentale nel film: Ozu, Bresson, Dreyer]. Schrader, il quale proveniva da una famiglia di forti convinzioni calviniste e iconofobe, apprezzava in Ozu ciò che il titolo stesso della monografia indicava come il suo "stile trascendentale". Scriveva dunque lo studioso-regista americano a proposito del famoso vaso:

The vase is stasis, a form which can accept deep contradictory emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendent...The

44. Giardino zen.

45. Tempio zen di Kyoto.

46. Richie ribadisce l'idea che il vaso "non significhi niente" ["means nothing"], ma sia invece un contenitore vuoto per la proiezione di emozioni, anche nella prima monografia dedicata a Ozu (Richie 1974: p. 174), in cui conferisce un ruolo centrale al concetto di *mono-no-aware* [in giapponese: もののあわれ], il "pathos delle cose", caratteristico dell'estetica nipponica.



transcendental style, like the vase, is a form which expresses something deeper than itself, the inner unity of all things.<sup>47</sup>

(Schrader 1959: p. 149–51)

Un saggio di Abé Mark Nornes, pubblicato nel 2007, riassume le tappe principali del dibattito ermeneutico sul vaso di Ozu nella critica anglofona, mostrandone l'evoluzione parallela a quella della definizione e ridefinizione degli stessi *film studies*; dalle letture “zen” di Zeman (1972) e Vasey (1988), a quelle formali e stilistiche di Thompson (1988) e Bordwell (1988), fino alla lettura “geopolitica” di Cazdyn (2002).

Come è noto, anche Gilles Deleuze ha dedicato al vaso di Ozu uno dei passaggi più noti de *L'image-temps* (1985):

Le vase de « Printemps tardif » s'intercale entre le demi-sourire de la fille et ses larmes naissantes. Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, « un peu de temps à l'état pur »: une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. La nuit qui se change en jour, ou l'inverse, renvoient à une nature morte sur laquelle la lumière tombe en faiblissant ou en croissant (« La femme d'une nuit », « Cœur capricieux »).<sup>48</sup>

(Deleuze 1985: p. 27)

Tutte queste interpretazioni enfatizzano aspetti importanti, sovente non contraddittori, nella costruzione, nella semantica, e nella ricezione di questa celebre sequenza. Una lettura definitiva è, naturalmente, impossibile, perché dipende dall'interazione fra il testo filmico e il contesto

47. «Il vaso è stasi, una forma che può accettare un'emozione profondamente contraddittoria e trasformarla nell'espressione di qualcosa di unificato, permanente, trascendente...lo stile trascendentale, come il vaso, è una forma che esprime qualcosa di più profondo di sé stesso, l'unità intima di tutte le cose»; traduzione nostra.

48. «Il vaso di *Primavera tardiva* s'interpone fra il mezzo sorriso della figlia e le sue lacrime nascenti. Vi è divenire, cambiamento, passaggio. Ma la forma di ciò che cambia, invece, non cambia, non passa. È il tempo, il tempo in persona, «un po' di tempo allo stato puro»: un'immagine-tempo diretta, che dà a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento. La notte che cambia in giorno, o l'inverso, rinviano a una natura morta sulla quale la luce cade affievolendosi o aumentando (*La moglie di quella notte*, *Capriccio passeggero*); esiste un'ottima traduzione italiana di Liliana Rampello dell'*Immagine-tempo* (Milano: Ubulibri 1989), che tuttavia non si è potuto consultare durante la stesura del presente saggio. La traduzione è dunque nostra.

storico e socio-culturale nel quale la visione e il commento si producono.

Tuttavia, si ha come l'impressione che un apporto essenziale manchi a questo panorama ermeneutico. I commenti che su di esso si moltiplicano nelle diverse lingue occidentali perlomeno dai primi anni '60 parlano tutte di "vase", "vaso", etc. come se si trattasse di un vaso qualsiasi; come se non fosse importante specificare di che vaso si tratti. Si comportano quasi come se lo spettatore non si trovasse di fronte l'immagine di un vaso ma la parola "vaso", indifferente alle sottili mutazioni del suo referente.

Tenta invece di ovviare almeno in parte a questa mancanza un saggio pubblicato in giapponese da Yamada Sakae nel 2002, intitolato "Ozu eiga no kimono to kodōgu" [Suppellettili e kimono nei film di Ozu]. Il saggio giustamente sottolinea come Ozu fosse un grande appassionato di teatro Nō (能) nonché collezionista di vasi, maniacalmente attento alla loro scelta e collocazione nella scena dei suoi film.

Nell'interpretare la sequenza di *Tarda primavera*, allora, bisogna tener conto del fatto che ciò che il film mostra non è *un* vaso ma è *il* vaso, accuratamente scelto e posizionato da Ozu nella scena per sortire uno specifico effetto di senso. Di che vaso si tratta, dunque? Si tratta di un vaso *son-shiki*, ovvero composto da tre parti: la parte superiore aperta verso l'alto, quella centrale rotonda, e quella inferiore che fa da base. È un tipo assai diffuso in Cina e in Giappone, ma in questo caso è probabile che si tratti di un vaso giapponese. I fotogrammi in bianco e nero non permettono di dirimere la questione se si tratti di un vaso a colori oppure del tipo "blu e bianco". Probabilmente prodotto a Imari, nel Kyushu, centro della manifattura di ceramiche di questo genere, oppure a Kyoto (in quanto la scena si svolge in questa città, delle cui ceramiche Ozu era appassionato), potrebbe essere un vaso del periodo Edo (Sette-Ottocento), ma probabilmente non antichissimo (sarebbe stato strano trovarlo in una stanza d'albergo a Kyoto). Questi dettagli sono importanti se si prova a "leggere" il vaso come se fosse rappresentato da un'immagine statica, quale una fotografia o un dipinto. In questo caso è la stessa staticità dei fotogrammi — per quanto non totale, come si vedrà — a suggerire un tale approccio, il quale deve poi comunque essere integrato nella lettura complessiva della sequenza in cui i fotogrammi si collocano. Ecco dunque *il* vaso nel primo dei due piani che gli sono dedicati (Fig. 14).

Esso è situato quasi esattamente all'incrocio delle diagonali del fotogramma, leggermente spostato verso il basso. La sua silhouette emerge



**Figura 14.** Yasujirō Ozu (小津 安二郎 Ozu Yasujirō) (1949) *Tarda primavera* [晩春 [Ban-shun]]; fotogramma.

in uno spazio articolato da forme geometriche molteplici. Innanzitutto il cubo vuoto disegnato dal tatami, dalla grande finestra *shōji* alle spalle del vaso, dalla parete che s'intravede sulla sinistra, dallo spazio aperto sulla destra, e dalla “quinta parete” costituita dal piano del fotogramma. In secondo luogo, questo cubo vuoto è articolato internamente dalle linee prospettiche del basamento del vaso, più in alto di un gradino rispetto al luogo in cui si trovano i futon. Lo segnala ulteriormente il massiccio pilastro di legno a pianta quadrata che si colloca all'incrocio delle linee prospettiche del basamento. Esso divide il fotogramma in due aree irregolari, sulle quali si tornerà in seguito. In terzo luogo, lo spazio della scena è articolato altresì dalla quadrettatura della finestra *shōji* — alle spalle del vaso e nella fila di quadrati di luce a sinistra del fotogramma — dai solchi paralleli che compongono la tessitura del tatami, dai bordi che lo decorano, nonché dalla sagoma luminosa che la luce esterna proietta sulla foggia della finestra *shōji*, una sorta di prolungamento luminoso della forma del vaso.

Contrastano con questa articolazione geometrica e ortogonale sia le forme brulicanti che s'intravedono sul vaso, come trattenute dalla sua perfetta simmetria non solo destra-sinistra ma anche alto-basso, sia l'unico elemento che agita il fotogramma, ovvero le ombre di piante dal

lungo e flessibile stelo — forse malinconici esemplari di *miscanthus sinensis*<sup>49</sup> —, mosse dal vento, che una luce esterna proietta sullo schermo della finestra, in una sorta di perturbante *kage-e* [teatro d'ombre giapponese]. Come in De Chirico, il carattere inquietante della scena è accresciuto dalla contraddittorietà delle ombre: quelle delle piante che si stagliano sulla quadrettatura della finestra sono in contrasto con la lunghissima ombra obliqua, pomeridiana, che il vaso getta sulla sinistra del tatami, come una statua in un dipinto metafisico.

La scena è complessa, e si presta dunque a letture diverse. Sorprende, tuttavia, che molti se non forse tutti gli interpreti di questa doppia immagine (Kiarostami imparerà poi proprio da Ozu che presentare due volte uno stesso oggetto a distanza, come la bomboletta in *Close-Up*, significa caricarlo ulteriormente di fascino semantico) abbiano trascurato che in essa non si vede solo un oggetto, ovvero il famoso vaso, bensì due oggetti. Nella parte sinistra del fotogramma, infatti, nella penombra, incasellato da quel pilastro di legno di cui forse adesso si comprenderà meglio la funzione, si trova un altro oggetto, separato dal vaso da questo massiccio bordo nero. Non è forse azzardato ipotizzare che questo oggetto sia una specie di pagoda in miniatura, e più precisamente una sorta di *hyakumantō darani* [百万塔陀羅尼]<sup>50</sup>, come quello riprodotto nella fig. 15a, dalla National Diet Library di Tokyo, databile al 770 d.C.

Intorno agli anni '40, nella stessa decade alla fine della quale fu realizzato *Tarda primavera*, si vendevano a Kyoto, dove la scena è ambientata, rifacimenti moderni degli *hyakumantō darani*, spesso chiamati anche *gojūnotō* (五重塔), in onore della famosa pagoda del tempio di *Daigo-ji*, nella stessa città. Eccone, nella figura 15b, un esemplare dal catalogo di un antiquario giapponese contemporaneo (Fig. 15b).

Occorre ripeterlo: le interpretazioni che si possono trarre da questa coppia di piani sono fluttuanti come le piante al di là della finestra di Ozu. Tuttavia sarebbe forse frettoloso sostenere che esse sono infinite, e che

49. Specie assai presente nel paesaggio e nella cultura giapponesi col nome di "*susuki*" [すすき].

50. Letteralmente "Un milione di *darani*"; ognuno di questi oggetti rituali consiste in una pagoda in miniatura contenente un *darani* (dalla radice sanscrita  $\sqrt{dhr}$ , che significa "tenere o mantenere"; "陀羅尼" [*darani*] è la trascrizione giapponese della parola sanscrita): preghiera, incantesimo o litania buddhista. Questi oggetti venivano usati per scopi rituali. Per una descrizione dettagliata, si legga Sewell 2003. Ringrazio molto il Professor Matsubara Tomoo per avermi introdotto alla conoscenza di questo oggetto rituale.

dunque il vaso funziona come una sorta di contenitore vuoto nel quale ognuno proietta la propria risposta empatica all'angoscia di Noriko.

Al contrario, la forza di questa sequenza consiste esattamente nel fatto che, mentre da un lato inserisce una parentesi di riflessione meta-narrativa all'interno del racconto, disseminando per la scena e dunque nel discorso del film segni ambigui, dall'altro lato la stessa sequenza trasceglie con cura questi segni, li dispone meticolosamente, predispone un filtro che, se accuratamente osservato, limita il proliferare delle interpretazioni possibili, e indirizza, al contempo, la tensione ermeneutica dello spettatore. Sulla base di un'attenta descrizione visiva della sequenza, la matrice di sensi possibili che questo filtro promuove risulta piuttosto chiara. Non si può comprendere appieno la sequenza se non partendo dal sistema semi-simbolico<sup>51</sup> che il vaso intrattiene con l'altro oggetto della scena, ossia lo *hyakumantō darani*<sup>52</sup>. La critica come si è detto si è soffermata sul primo, ma in un certo senso ha proceduto a una sorta di rimozione. Il vaso è al centro della scena, ancora visibile, bagnato dalla luce, sia pure da una luce obliqua che proietta una lunghissima ombra pomeridiana. Se si segue quest'ombra, essa tocca il secondo oggetto, quello più misterioso e trascurato, il quale giace al di là del pilastro, in un'oscurità non toccata da luce alcuna. Se ne vede soltanto la silhouette, ma si può capire, se si ha una certa familiarità con la cultura giapponese, che si tratta di una silhouette il cui rimando simbolico essenziale è alla religione, o forse persino alla ritualità funebre. Mentre Noriko pensa al padre, il film ci mostra un vaso solitario, accarezzato da una luce obliqua, e al contempo un oggetto rituale, commemorativo, nell'ombra. L'ombra è protagonista della scena anche in un altro senso, nelle lunghe silhouette che un vento minaccioso proietta sulla finestra, quasi a prolungare l'agitazione delle forme che popolano il corpo del vaso. Anche in relazione a questo dettaglio è importante osservare di che vaso si tratti, ovvero, come si è detto, un *son-shiki* [尊式], spesso adot-

51. Nella semiotica visiva strutturale, si definisce "semi-simbolico" un sistema che correla una coppia di elementi espressivi fra loro in opposizione con una coppia di elementi semantici anch'essi fra loro opposti (Calabrese 1999).

52. È alquanto bizzarro che un oggetto religioso e rituale come lo *hyakumantō darani* si trovi in una stanza d'albergo, per quanto nelle vicinanze di Nara, centro della produzione di queste pagode in miniatura. Tuttavia ciò dovrebbe spingere lo spettatore e l'analista a sottolineare ancora di più l'intenzionalità, e dunque la rilevanza simbolica, della scelta di arredamento compiuta da Ozu nell'allestire questa scena.





**Figura 15a.** *Hyakumantō darani*, Tokyo, National Diet Library. Immagine Wikimedia Commons.



**Figura 15b.** Rifacimento moderno dello *hyakumantō darani*, dal catalogo di un antiquario giapponese. Copia posseduta dall'autore.

tato dall'ikebana [生け花] per contenere fiori. La natura spettrale del vaso è sottolineata dal fatto che i suoi fiori sono sostituiti da ombre di piante.

È forse azzardato suggerire che, attraverso questa dialettica vaso-*hyakumantō darani*, luce-oscurità, stasi-agitazione, geometria-caos, il film stia in realtà fornendo la chiave per dischiudere il suo senso ultimo, ovvero quello dell'angoscia che coglie chi vive rispetto al pensiero della morte, e all'inesorabile incedere del tempo nel doloroso succedersi delle generazioni? La storia essenziale di Ozu, quella raccontata come un mito in tanti suoi film, e mai così potentemente come in *Tarda primavera*, non è forse quella di una figlia che vede nel proprio matrimonio una conferma della mortalità del padre? Che rifiuta questo meccanismo crudele che il destino impone alla vita e alla morte degli uomini, l'una risolto ineludibile dell'altra? Lo *hyakumantō darani* nell'ombra non è forse la discreta, sibillina, e perciò stesso ancora più inquietante figurazione di una madre morta, separata da un vaso solitario se non fosse per la lunga, inquietante ombra che lega entrambi a un inevitabile destino di morte?<sup>53</sup> E le ombre che si vedono sul telo della finestra *shōji* non sono forse analoghe a quelle che il proiettore cinematografico disegna sul grande schermo? Non parla di noi, in fondo, di noi tutti, questo racconto mitico fatto di oggetti, di luci, di ombre?

### 3.6. I custodi del mito

In molti si sono chiesti a che cosa faccia riferimento il numero “5” nel titolo del lungometraggio-omaggio di Abbas Kiarostami a Ozu, *Five* (2003) [in persiano: *panj*], realizzato nel cinquantesimo anniversario della morte di quest'ultimo. È stato proposto che si tratti di un'allusione alle cinque decadi di attività di Ozu nel mondo del cinema, ovvero all'incanto che caratterizza lo sguardo di un bambino di cinque anni. Sarebbe interessante chiedere a Kiarostami se il titolo del suo lungometraggio, una serie di cinque lunghe riprese perlopiù statiche di sponde marine, non sia una

53. All'origine della straordinaria produzione degli *hyakumantō darani* vi sarebbe anche la passione dell'imperatrice Shōtoku (称徳天皇 [Shōtoku-tennō]) (718-770) per il monaco buddhista Dōkyō (道鏡) (700-May 13, 772); tuttavia è forse improbabile che Ozu fosse al corrente delle connotazioni romantiche degli *hyakumantō darani*.

sorta di *gorintō* filmico, un lungometraggio–pagoda a cinque piani in cui Kiarostami ha racchiuso, come una sorta di reliquia cinematografica, il lascito di Ozu cui il regista iraniano più tiene, vale a dire l’avergli insegnato la sublime arte dei “piani–cuscino”. È con questa espressione nel suo equivalente inglese, “*pillow–shots*”, che Noël Burch, in *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979) definì per la prima volta i lunghi piani su oggetti, scene e paesaggi apparentemente casuali, perlopiù statici, inseriti da Ozu nel bel mezzo del racconto filmico. Un’altra definizione proposta da Burch è “*cutaway still–life*” [inserti natura–morta], i quali “*suspend the diegetic flow, using a considerable range of strategies and producing a variety of complex relationships*”<sup>54</sup> (*ibidem*: p. 160).

Burch coniava il termine “*pillow–shots*” sulla stregua di quello di “*pillow–words*”, con il quale Robert H. Brower ed Earl Miner, autori, nel 1961, di una monografia su *Japanese Court Poetry* [poesia giapponese di corte] (Brower e Miner 1961), vi traducevano un termine tecnico dell’estetica lirica giapponese: *makurakotoba* (枕詞):

[...] a conventional epithet or attribute for a word; it usually occupies a short, five–syllable line and modifies a word, usually the first, in the next line. Some pillow–words are unclear in meaning; those whose meanings are known, function rhetorically to raise the tone and to some degree also function as images.<sup>55</sup>

(*Ibidem*: p. 508)

In conclusione, potrebbe essere proprio questo il sottile filo rosso che lega tre autori altrimenti così distanti nella storia, nella geografia, nel linguaggio: De Chirico, Kiarostami e Ozu consciamente o inconsciamente aderiscono a un’ideologia della significazione in cui la narrazione di ciò che è accaduto e la rappresentazione di ciò che è visibile non sono l’unica dimensione del senso e neppure quella preponderante. Ciò che più conta, infatti, è incoraggiare e guidare lo spettatore a compiere un balzo della percezione, dell’immaginazione, e dunque anche dell’interpretazione,

54. «*Sospendono il flusso diegetico, usando una schiera considerevole di strategie e producendo una varietà di relazioni complesse*»; enfasi nell’originale; traduzione nostra.

55. «Un epiteto o attributo convenzionale per una parola; di solito occupa un verso corto, pentasillabico, e modifica una parola, di solito la prima, nel verso successivo. Alcune parole–cuscino sono di significato oscuro; quelle i cui significati sono noti, funzionano retoricamente per elevarne il tono e in una certa misura funzionano anche come immagini».

verso un luogo più alto dello spirito, in cui gli oggetti raffigurati, i personaggi rappresentati, le azioni raccontate, le emozioni evocate acquistano un'aura nuova, leggibile alla luce di un'atmosfera più rarefatta e di uno sguardo più acuto sul mondo. Ciò che consente questo balzo, o che perlomeno lo propizia, è il forgiare, all'interno del racconto visivo, squarci in cui la diegesi si ferma, il tempo si blocca, lo spazio si trasforma in geometrica teca di vetro e luci precise e lontane stagliano sulla scena ombre lunghissime. Lo spettatore è invitato ad assumere uno sguardo immemore dei suoi consueti abiti scopici e interpretativi, a cogliere il nulla che si cela dietro un guanto vuoto appeso a un muro, a cogliere l'inesistenza che si nasconde in una bomboletta d'insetticida che rotola giù per una strada scoscesa, la morte che minaccia un vaso nella penombra, quando l'uomo è prossimo al sonno e vi vede una spettrale metafora della fine.

Tre semiosfere dalla cultura antichissima, quella italiana, quella persiana, e quella giapponese, forniscono ai tre autori l'impalcatura lirica di questo sguardo metafisico, attraverso il riferimento alla poesia e al suo alone straniente, ma soprattutto attraverso un istinto sottile, che in De Chirico, in Kiarostami e in Ozu instilla la certezza che il senso ultimo delle cose non si esprime nell'illusoria chiarezza dell'azione cosciente degli uomini, ma nel segreto di oggetti inquietanti, custodi del mito.

## Parestesia: il senso nascosto della materia<sup>1</sup>

### 4.1. Panni stesi al sole

Come altre marche di respiro internazionale, anche Lavazza affida da tempo a fotografi di prestigio, affiancati da agenzie pubblicitarie altrettanto rinomate, il compito di comporre il calendario fotografico dell'anno. Nel 2011, il fotografo statunitense Mark Seliger crea, da un progetto del pubblicitario italiano Armando Testa, il calendario *Falling in love*, una serie di sei fotografie che pubblicizzano il brand Lavazza attraverso elaborate scene d'innamoramento, ognuna ambientata in un diverso paesaggio, sia storico-geografico che mitico, dell'immaginario italiano. La seconda fotografia della serie, intitolata "Washing line", poi riprodotta in gigantografie diffuse internazionalmente, rappresenta una coppia di amanti sullo sfondo di un cielo azzurro intenso (Fig. 1). I modelli, i venezuelani Monica Castillo ed Enrique Palacios, offrono alla scena corpi che da un

1. Una prima versione di questo capitolo è stata presentata come conferenza plenaria in occasione del convegno "Il sistema del velo", da me organizzato insieme con Victor I. Stoichita e Henri de Riedmatten il 29 e 30 ottobre 2013. Pubblicato col titolo "Microanalisi del velo: Verso una semiotica del drappeggio" nel volume degli atti del convegno, ne esiste anche una versione spagnola, presentata col titolo "Materia, materialidad y materiales en la antropología semiótica", presso l'Instituto Nacional de Antropología e Historia, Città del Messico, il 29 gennaio 2019, e già pubblicata nel 2018 sempre in spagnolo con il titolo "La ropa tendida al sol: velos y revelaciones" nella rivista colombiana *La Tadeo Arte* (2018). Ringrazio Roberto Flores per aver ospitato la presentazione messicana del saggio.



lato rimandano alla fisionomia dell'Italia mediterranea, dall'altro ne coniugano i tratti con una classicità brunita ma statuaria. Incarna questo incontro fra sensualità popolare e idealizzazione classica anche il connubio fra la canottiera dell'uomo e il peplo della donna, accomunati dallo stesso candore. Candido è pure il sugello dell'abbraccio fra i due, l'immancabile tazzina marchiata Lavazza, le cui rotondità sono idealizzate in un altro rimando classico, lo strano capitello che ne riprende la forma nell'angolo in alto a destra della fotografia.

Dal ricco immaginario che circonda l'italianità, soprattutto nella sua ricezione americana, la fotografia pesca una figura stereotipica, ennesimo riferimento a una solarità popolare: i panni stesi sul terrazzo, lungo candidi fili che corrono attraverso tutta l'immagine. A ben guardare, anche qui si ritrova il motivo di una popolarità sensuale ma idealizzata: le semplici mollette di legno infatti non assicurano ai fili indumenti e tantomeno biancheria, bensì panni nel senso figurale del termine, candidi quadrangoli di cotone che un vento capriccioso distorce in una Gestalt composita e variegata di pieghe, ombre e luci, in una configurazione la cui spontaneità pare quasi assumere la naturalezza delle nuvole. Questi panni rimano per consistenza materiale e luminosità con la canottiera dell'uomo: entrambi di cotone, ed entrambi opachi, compongono un chiasmo visivo con un'altra rima plastica, quella che si delinea, trasversalmente, fra il peplo della donna e uno scampolo di tessuto che, steso al sole come i panni, se ne discosta per più tratti: etereo e trasparente come il peplo, esso non pende da una molletta agganciata a un filo, bensì dall'elemento architettonico che riprende e idealizza la tazzina, ovvero il capitello sulla cornice. Mosso dal vento nella stessa direzione dei panni, questo scampolo si avvita sinuoso attorno alla testa dell'uomo, velandogliela, e demarcando un'ulteriore opposizione fra il capo della donna, visibile nella sua acconciatura anni Sessanta, e quello dell'uomo, di cui s'intravede il regolare profilo romano.

L'intento sinestetico della fotografia è evidente, quasi banale, suggerito dall'implicita eco visiva fra velo e vapore: il gusto del caffè Lavazza è destinato ad avvolgere chi lo beve in un vortice quasi ipnotico, cui accenna del resto anche la rappresentazione ortogonale di una tazzina al bordo dell'immagine. Meno scontata è invece la qualificazione estetica di questo avvolgimento, la nota semantica del chiasmo delineato dai tessuti della messa in scena, in cui al biancore opaco del cotone, quello della canottiera maschile e dei panni stesi ad asciugare, fa da contraltare il luore diafano



**Figura 1.** Mark Seliger (2011) “Washing line”, fotografia a colori per il calendario *Falling in Love*, Lavazza. Courtesy of Lavazza.

della seta, quella del peplo femminile e del drappo/vapore che avvolge il capo dell'uomo. Se si volesse riassumere in una sola frase il suggerimento di questo chiasmo, di per sé stesso figura retorica dell'abbraccio tra diversi, si potrebbe dire che, nell'esperienza estetica propiziata dal caffè Lavazza, il gusto e l'aroma della bevanda avvolgono il consumatore in un immaginario complesso, quasi ossimorico, in cui l'italianità si esprime nel contrasto e nel connubio fra una sensualità solatia e popolare e un'eleganza classica e raffinata, un abbraccio fra opposti che la fotografia sembra ambientare nella storicità dell'Italia degli anni '50-'60, ma anche nella stereotipica suddivisione di genere fra l'eleganza femminile e la forza maschile, l'una destinata ad avvolgere la seconda come Venere con Marte al primo sorso di caffè.

Questa strategia di presentazione valoriale ed estetica della marca ha di certo più senso nel contesto internazionale, ove Lavazza si propone come emblema di *savoir vivre* all'italiana, che in quello nazionale. Qui però inte-

ressa non la strategia commerciale ma quella semiotica. Questa foto, tratta dalla cultura visiva popolare dell'Italia contemporanea, è esempio evidente di come il velo non sia semplicemente un indumento, bensì un dispositivo visivo il cui funzionamento retorico sarebbe troppo riduttivo confinare alla dicotomia scopica visibilità/invisibilità, a quella pragmatica ostentazione/occultamento, o persino a quella figurale velamento/disvelamento. Il senso del velo in quanto particolare Gestalt visiva nasce invece da una complessa co-occorrenza di elementi in cui non importano solo l'oggetto velato o disvelato e il soggetto velante o disvelante, bensì la materialità e la plasticità del dispositivo, caratteristiche spesso trascurate da chi lo reifica in semplice indumento. Il velo è infatti innanzitutto una materialità tessile che induce, prima ancora di solidificarsi in regimi scopici o pragmatiche ottiche, una particolare matrice di movimento e una complementare potenzialità di luce. Comprendere il velo significa dunque analizzare come la sua materialità tessile divenga discorso di movimento e di luce in un contesto visivo, e in particolar modo nella dialettica fra una soggettività e un'oggettività, ove un'agentività usa questa materialità, questa luce, e questo movimento per disegnare attorno a un oggetto un'orografia elaboratissima d'inviti e proibizioni, legittimità e interdizioni dello sguardo.

#### 4.2. Per una semiotica del velo

Elaborare una semiotica *del velo* richiede allora innanzitutto lo sviluppo della semiotica *di un velo*, in cui si prendano in considerazione i tratti più idiosincratici della sua disposizione visiva. Da questo punto di vista, il velo è allora forse solo l'esempio più lampante di come la semiotica debba svilupparsi e arricchirsi, senza abbandonare un'euristica per strutture ma senza neppure banalizzarla in schematismi, bensì prestando un'attenzione quasi maniacale ai dettagli, alle peculiarità con cui il senso si manifesta. Alla frase "che significa il velo?" bisognerebbe dunque rispondere con la stessa strategia di chi sa fare acquisti per negozi d'abbigliamento; guardare l'etichetta, per così dire, capire di che velo si tratta, di quale tessuto, di quale particolare configurazione di materia, tessitura, e dunque movimento e luce.

Prediligere una semiotica non superficiale ma della superficie, attenta al senso del dettaglio, e al dettaglio del senso, è divenuto in una certa misura, nel corso degli anni, il marchio di fabbrica della scuola torinese,

eppure bisogna ammettere che la semiotica non è molto equipaggiata per assumere questo genere di sguardo. Mentre la storia dell'arte ha da tempo sdoganato e incamerato le meticolosità visive della connoisseurship, trasformandole in strumento di osservazione e studio, la semiotica deve ancora costruirsi la sua gamma di ceselli morelliani. A questo proposito, le opere di Gaëtan Gatian de Clérambault<sup>2</sup> (di qui in poi, Clérambault), sono estremamente rilevanti. Negli scatti fotografici e negli scritti dello psichiatra francese s'intuisce infatti la possibilità di sviluppare una semiologia delle singolarità, o perlomeno una semiologia dalla grana fine, un ritorno a una certa sensibilità barthesiana se si vuole, ma pur sempre arricchita dal portato della semiotica generativa.

#### 4.3. "Il metodo Clérambault"

Il corpus fondamentale per lo sviluppo di questa minuziosa semiotica dei veli è costituito, in particolare, dalle centinaia di fotografie che Clérambault scattò in Marocco durante due soggiorni di convalescenza, il primo nel 1915, a séguito di una prima ferita di guerra, il secondo tra il 1917 e il 1920, per i postumi di una seconda ferita (Gatian de Clérambault 1990) (Figg. 2–9). Realizzate con la tecnica della piastra di vetro e stampate su fogli cartonati, le fotografie sono state conservate in una scatola anonima negli archivi del *Musée de l'homme* fino al 1981, quando furono "scoperte" e attribuite al grande psichiatra. Dopo un'urgente operazione di restauro, una sessantina di queste fotografie sono state poi esibite nell'ambito di un'apposita mostra al Beaubourg durante la primavera del 1990, col titolo "Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe" (*ibidem*).

Si tratta fondamentalmente di fotografie di veli. E tuttavia, come si cercherà di dimostrare, l'intento di Clérambault è di decostruire lo stereotipo del velo per restituirne invece le singolarità, elaborare per mezzo della fotografia una semiologia del velo che renda giustizia dell'enorme varietà e complessità di rappresentazioni visive del velamento, del drappo, della piega. Clérambault infatti intuisce, e suggerisce al semiologo contemporaneo, che una piega non è mai un concetto, alla Deleuze, ma una singolarità, e che di conseguenza ogni velamento deve essere com-

2. Bourges, 2 luglio 1872–Malakoff, 17 novembre 1934.

preso nell'individualità della sua conformazione. La semiologia del velo in Clérambault diviene dunque esempio di un'attitudine antropologica più generale, quella che cerca di decifrare l'uomo, e il suo senso, non nella generalizzazione ma nell'attenzione al dettaglio.

Per comprendere appieno la rilevanza di queste fotografie ai fini di una semiotica del velo è opportuno collocarle in una complessa serie testuale che ruota intorno alla figura di Clérambault. Uno dei massimi esponenti della psichiatria clinica francese (Gatian de Clérambault 1987; Renard 1992; Moron *et al.* 1993), dal 1905 al 1934 Clérambault fu a capo della cosiddetta "Infermeria Speciale degli Alienati" ["Infirmerie Spéciale des Aliénés"], sita nel sottosuolo del Palazzo di Giustizia a Parigi. Per quasi trent'anni, il suo compito fu quello d'incontrare i numerosi di "sospettati d'alienazione" che la polizia parigina conduceva ogni notte nel suo ambulatorio, e di stilare rapidamente una diagnosi.

Ecco il primo elemento della serie testuale: le migliaia di schede diagnostiche che Clérambault redasse durante quasi tre decenni di attività (Gatian de Clérambault 1987). Egli vi dispiega ciò che all'epoca si definiva "il metodo semiologico in psichiatria", di cui Clérambault è considerato uno dei massimi esponenti<sup>3</sup>. Un po' alla maniera di Sherlock Holmes, si trattava di osservare attentamente il paziente soprattutto nei dettagli più minuti e apparentemente insignificanti al fine di ricavarne (o di abdurne, come direbbe Peirce) una "cattura diagnostica", un'istantanea psichiatrica. Non è, però, la validità clinica di questo metodo che interessa qui, ma il suo stretto legame con la nascita e lo sviluppo della fotografia. Le cartelle cliniche che Clérambault produceva con questo metodo sono spesso definite "fotografismi" (Edel 2002a, p.121). Eccone un esempio:

Del resto, la negligenza eccessiva della loro tenuta metteva in allerta la diffidenza.

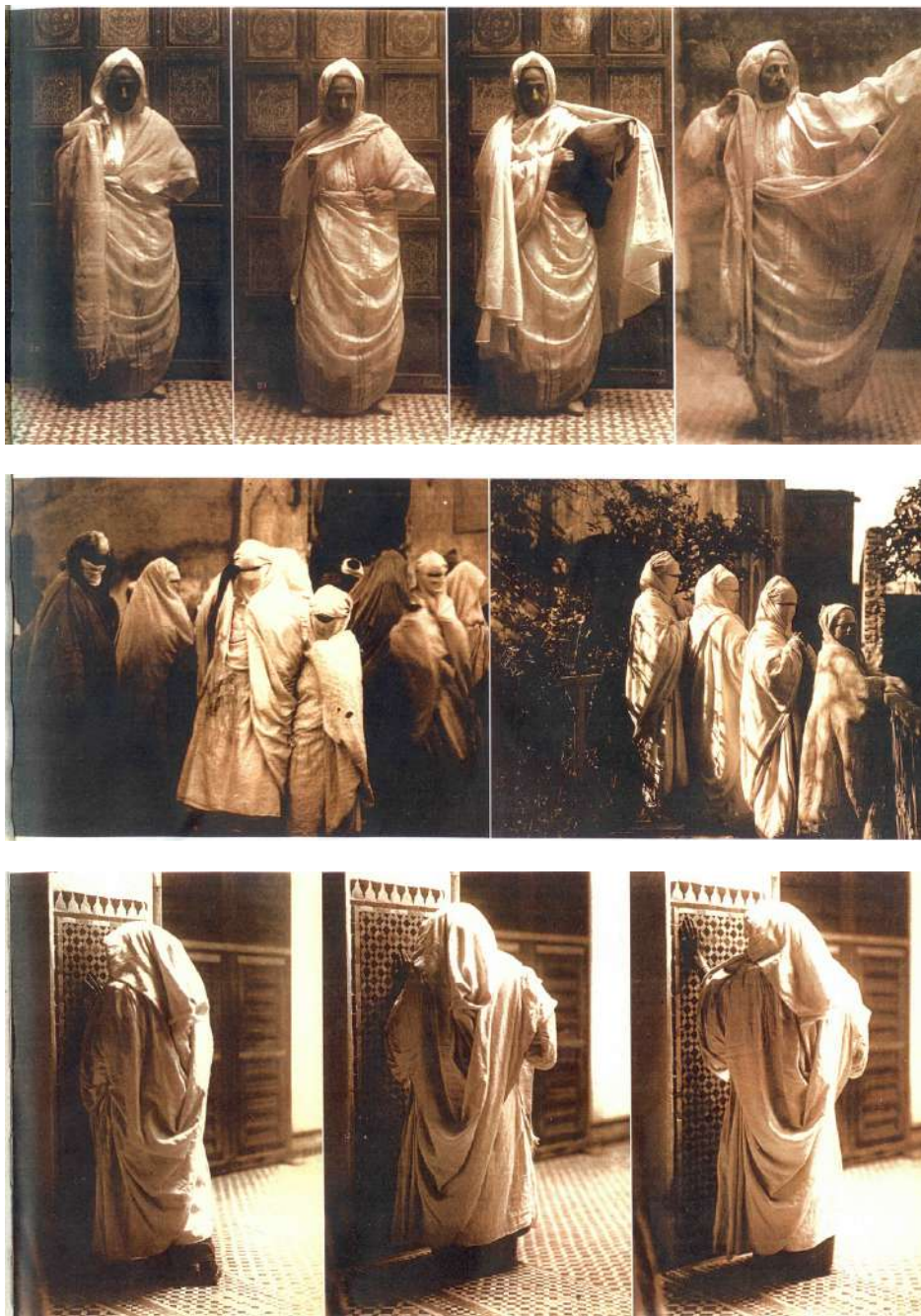
Esse erano vestite di abiti sordidi, un tempo neri, ma dove le zone pulite facevano

3. [...] «Il apparaît à un premier niveau de sa pratique clinique et de ses écrits comme l'un des derniers fleurons de cette psychiatrie classique, le représentant du "dernier âge d'or de la sémiologie".» (Girard 1993: 16) «Ainsi pour découvrir les phénomènes initiaux psychiques et abstraits de l'automatisme mental il applique au discours des patients une démarche sémiologique dans laquelle il excelle et qu'il a expérimentée dans le champs de la sensorialité des délires toxiques où elle est restée inégalée à ce jour» [«Egli appare a un primo livello della sua pratica clinica e dei suoi scritti come l'una delle ultime gemme di questa psichiatria classica, il rappresentante "dell'ultima età dell'oro della semiologia"»] (*ibidem*, p. 39).





**Figg. 2–3.** Gaëtan Gatian de Clérambault, foto di veli marocchini, 1917 e 1920. Immagini di pubblico dominio.



**Figg. 4–7.** Gaëtan Gatian de Clérambault, foto di veli marocchini, 1917 e 1920. Immagini di pubblico dominio.





**Figg. 8–9.** Gaëtan Gatian de Clérambault, foto di veli marocchini, 1917 e 1920. Immagini di pubblico dominio.

da macchia, le cuciture erano aperte, a tratti strappate, rammendate con delle spille, e si chiudevano con spilloni da balia che prendevano il posto dei bottoni. L'una portava un cappello di feltro grigio, di forma ultra-semplice, ma di diametro eccessivo; le altre due piccoli cappelli di crespo, deformati, appiattiti, intrisi di polvere e mal posti su capelli in disordine. Le loro figure avevano un'espressione spossata e inquieta come se avessero fatto chilometri per sfuggire a un grave pericolo. Messe le une accanto alle altre, esse formavano uno strano trio.<sup>4</sup>

Il valore letterario delle ekfrasis di Clérambault è stato già messo in evidenza. Ciò che occorre sottolineare ulteriormente è che la sua semiotica psichiatrica si fonda su una nuova disciplina dello sguardo, la quale è strettamente legata alla diffusione della tecnica fotografica e delle sue rivelazioni sul senso: lo psichiatra fissa nella memoria visiva un istante della complessa Gestalt di segni con cui il paziente gli appare, e da questa ricava una serie d'indizi per la diagnosi. Con una metafora, si potrebbe dire che il disegno sta alla fisiognomica di Lombroso come la fotografia sta alla clinica semiologica di Clérambault. Allo psichiatra francese infatti non interessa l'antropometria perenne del paziente ma la configurazione plastica complessiva del suo aspetto contingente, la quale gli si rivela proprio attraverso il congelamento del corpo in movimento prodotto dallo sguardo fotografico.

Il fotografo diagnostico non si applica solo alla tenuta vestimentaria del paziente ma anche alle sue sensazioni, che Clérambault cattura con un'attenzione maniacale per il dettaglio plastico. Ecco per esempio un suo cavallo di battaglia, la descrizione dei sintomi dei cosiddetti "deliri tossici":

Si sono segnalati, come colori predominanti del cocainismo, il verde e il rosso, oltre che il nero brillante (soprattutto puntinato, o in cristalli neri). Nel nostro paziente ritroviamo il nero brillante ma soprattutto il nero opaco; il colore oro

4. «D'ailleurs, la négligence excessive de leur mise mettait la méfiance en éveil. Elles étaient vêtues de robes sordides, jadis noires, mais où les places propres faisaient taches, baillant aux coutures, déchirées par places, rajustées avec des épingles, et fermant au moyen d'épingles anglaises qui occupaient la place des boutons. L'une portait un chapeau de feutre gris, d'une forme ultra-simple, mais d'un diamètre excessif, les deux autres de petits chapeaux de crêpe, déformés, aplatis, pénétrés de poussière et tenant mal sur des cheveux en désordre. Leurs figures avaient une expression harassée et inquiète comme si elles venaient de faire des lieues pour échapper à un grand danger. Rangées côte à côte, elles formaient un trio étrange.» (Gatien de Clérambault 1987, p. 8).

s'incontra abbondantemente (griglie dorate, ricami dorati, vulve d'oro, etc.) Nonostante l'oro, le immagini sono spesso, nel loro insieme, piuttosto pallide (la cocaina sembra produrre colorazioni più vive, più spighe, forse anche più rilievo). Spesso le immagini cocainiche forano i muri o li sopprimono, come le immagini alcoliche. Al contrario, le allucinazioni da cloro (almeno le più numerose e le più notevoli fra di esse) sono piatte; aderiscono così precisamente alla parete, che uno dei nostri pazienti cloralomani le ha definite "fatte da pittori decoratori che spariscono sempre", e si potrebbe designarle col nome d'immagini decorative. La loro forma è oggetto di trovate continue; esse non si succedono mai per serie omogenee; non hanno né l'esuberanza, né i sussulti, né il brulichio infinitesimo delle allucinazioni cocainiche: i loro movimenti intrinseci sono lenti; il formicolio e la vibrazione sono assenti, la loro sparizione è repentina.<sup>5</sup>

Di nuovo, ciò che importa non è il valore euristico di queste osservazioni, ma quello che esse testimoniano a proposito della storia del rapporto fra esseri umani e senso. Clérambault quasi si disinteressa del contenuto figurativo delle immagini tossiche. Ciò che suscita la sua attenzione sono i colori, le forme, le tessiture, la topologia di queste immagini, come se i dettagli plastici fossero in grado di rivelare verità più profonde sul paziente e sul suo malessere.

A questo punto è necessario introdurre il secondo elemento della serie testuale che ricompone la semiologia del velo di Clérambault. Non vi è ambito nel quale lo psichiatra francese abbia esercitato il suo sguardo fotografico sul livello plastico della psiche in modo più incisivo che nei suoi studi sui tessuti. Nel 1908 e nel 1910 Clérambault scrisse due saggi sulla

5. « On a signalé, comme couleurs prédominantes dans le cocaïnisme, le vert et le rouge, en outre le noir brillant (surtout en pointillé, cristaux noirs). Chez notre malade, nous retrouvons le noir brillant, mais surtout le noir mat, l'or se rencontre abondamment (grilles dorées, broderies dorées, vulves en or, etc.) Malgré l'or, les images sont souvent, dans leur ensemble, assez pâles, la cocaïne semble produire plus de colorations vives, plus d'arêtes, peut-être plus de relief aussi. Souvent les images cocaïniques trouent les murs ou les suppriment, telles les images alcooliques. Au contraire, les hallucinations chloraliques (du moins les plus nombreuses et les plus remarquables d'entre elles) sont plates; elles adhèrent si exactement au mur, qu'un de nos malades chloralomanes a pu les dire « faites par des peintres décorateurs qui se sauvent toujours », et l'on pourrait les désigner sous le nom d'images décoratives. Leur forme est l'objet d'incessantes trouvailles; elles ne se succèdent jamais par séries homogènes; elles n'ont ni la flamboyance, ni les sursauts, ni le grouillement infinitésimal des hallucinations cocaïniques: leurs mouvements intrinsèques sont lents; le fourmillement et la vibration sont absents, leur disparition est subite » (Gatian de Clérambault 1987, p. 163).



“Passione erotica delle stoffe nella donna”, dedicati ai casi di alcune donne arrestate per furto di stoffe e sospettate di cleptomania (Papetti 1980; Castoldi 1994; Reudenbach 2000; Gatian de Clérambault 2002). Invece di bollarli come casi di feticismo, termine allora già in voga e già abusato, egli intuisce, proprio attraverso l’analisi plastica delle stoffe e soprattutto della loro “polisensorialità” — come la definirebbero i semiotici odierni — che i tessuti non sono soltanto oggetti ma anche soggetti (Schmidt-Linsenhoff 2000). Anticipando, come è stato sostenuto, certe riflessioni di Didier Anzieu (1996), Clérambault sostiene che la stoffa non è un partner passivo ma carezza a sua volta la pelle che vi si strofina; la stoffa fruscia, la stoffa stride; la stoffa riceve e rende la carezza, oppone alle manipolazioni che le sono imposte le resistenze del proprio carattere, la sua natura setosa o la sua rigidità. Ciò che Clérambault ricerca nella descrizione minuziosa del carattere plastico e sensoriale delle stoffe s’intuisce nel terzo elemento della serie testuale, gli appunti del corso di “Estetica e drappeggio” che egli impartì alla Scuola delle Belle Arti di Parigi dal 1924 al 1926. In essi si legge: “Ho condotto il mio sforzo non soltanto alla comprensione del drappeggio, ma alla resa esatta della piega”<sup>6</sup>.

Ebbene, l’elemento centrale della serie, le centinaia di fotografie che Clérambault scattò a due riprese in Marocco, devono essere interpretate alla luce di questa dichiarazione d’intenti. Evocare, come a volte si è fatto, il concetto di Orientalismo per spiegare l’origine e il senso di queste fotografie sarebbe riduttivo sino alla banalità. In realtà, collocate nella serie testuale appena costruita, queste fotografie si rivelano come portate da un progetto intellettuale raffinato: costruire un’antropologia visiva del rapporto fra gli esseri umani e ciò che Clérambault definiva il loro “involucro vestimentario” (Girard 1993, p. 22). La fotografia è insieme fonte e strumento di questo progetto. Ne è fonte perché è attraverso la dialettica fra lo sguardo umano e le nuove possibilità semiotiche di questa tecnica espressiva che Clérambault coglie, proprio come nei suoi fotografismi psichiatrici, il valore euristico dell’istantanea, la sua capacità di cristallizzare il corpo in movimento, di congelare il fluire apparentemente caotico del drappeggio, e dunque di concedere all’osservazione l’agio d’interpretare non solo il livello figurativo degli enti, ma anche il loro livello plastico, la trama segreta della loro natura più intima.

6. «J’ai fait porter mon effort non seulement à la compréhension du Drapé, mais au rendu exact du pli»; citato in Tisseron 1993 p. 142.



**Figura 10.** Gaëtan Gatian de Clérambault, foto di veli marocchini, 1917 e 1920. Immagine di pubblico dominio.

D'altra parte, la fotografia è anche strumento di questo progetto perché, a differenza del disegno, non restituisce una versione idealizzata delle pieghe dell'essere ma le sorprende nel loro dispiegarsi. Significative, a questo proposito, sono soprattutto quelle fotografie marocchine di Clérambault ove, eliminata ogni influenza della posa, i veli divengono soggetti quasi autonomi della scena fotografica, quasi pazienti dell'analisi foto-psichiatrica (fig. 10).

Molti altri aspetti della vita e dell'opera di Clérambault andrebbero approfonditi, soprattutto in relazione alla fortuna del suo progetto semiologico. Jacques Lacan definiva Clérambault, di cui seguì i seminari clinici, "il mio unico maestro"; l'analisi lacaniana del drappeggio nella Teresa in estasi del Bernini è debitrice delle fotografie marocchine del suo predecessore<sup>7</sup>; la stessa idea lacaniana di struttura, inoltre, è un portato della nuova attenzione che, attraverso la fotografia, Clérambault prestò al livel-

7. «Une jouissance qui ne doit rien au génital, et dont les drapés de marbre turgescents soutenant le corps chaviré de la Sainte Thérèse du Bernin tentent de nous donner une idée»; «Un godimento che non ha nulla di genitale, e di cui i drappi di marmo turgescenti che sostengono il corpo capovolto della Santa Teresa del Bernini tentano di darci un'idea»] (Tisseron 1993, p. 143; trad. nostra).

lo plastico dell'esistenza<sup>8</sup>. Bisognerebbe inoltre interpretare nello stesso contesto il metodo terapeutico di Clérambault, il quale suggeriva di curare i suoi pazienti attraverso la tessitura di stoffe, forse avendo intuito, in migliaia d'istantanee diagnostiche, che tutta l'esistenza è in fondo tessuto, e che l'alienazione non è altro che fibra ribelle<sup>9</sup>. Lo stesso Clérambault poi, affetto da cataratta, descrisse la plasticità della sua visione annebbiata in un testo delicato, *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte* (1992)<sup>10</sup> e, quasi cieco, si suicidò di fronte a uno specchio, circondato da manichini velati (Castoldi 1994).

Questo capitolo però si concluderà non con un'analisi delle fotografie di veli di Clérambault, bensì con un esempio di analisi di veli condotta alla Clérambault. Ciò che della sua opera interessa al semiologo non è infatti tanto l'oggetto in sé, quanto la proposta di metodo, o piuttosto di stile.

#### 4.4. Un velo particolare

La fotografia Lavazza non potrebbe innescare il suo riferimento all'immaginario dell'italianità se non avesse sullo sfondo tutta una congerie d'immagini e discorsi accumulati, in cui i panni stesi al sole si stagliano quale elemento centrale. Forse non esplicitamente, ma certamente a livello di rimando implicito, la fotografia evoca una delle sequenze più celebri del

8. «Son automatisme mental avec son idéologie mécanistique de métaphore, bien critiquable assurément, nous paraît, dans ses prises du texte subjectif, plus proche de ce qui peut se construire d'une analyse structurale, qu'aucun effort clinique dans la psychiatrie française»; [«Il suo automatismo mentale con la sua ideologia meccanicista della metafora, certamente criticabile, ci sembra, nelle sue istantanee del testo soggettivo, più vicino a ciò che si può costruire da un'analisi strutturale, di qualsiasi sforzo clinico nella psichiatria francese» (Lacan 1966, p. 65).

9. Si veda «Du tissage comme mode de travail pour les malades», in Gatian de Clérambault 1987, p. 818.

10. «Dans une atmosphère uniforme comme de l'eau et totalement dépourvue d'ombre, des personnages fantomatiques ballonnés dans des enveloppes blanches, et la face en partie cachée, se meuvent en silence et lentement, comme dans un fluide alourdi, des sortes de scaphandriers derrière une vitre d'aquarium; [...] les lampes et la rampe versent sur moi une lumière fondue mais intense; dans aucune position du regard, je ne puis les fuir; et je pense aux temps assyriens où l'on coupait à un prisonnier les paupières avant de l'attacher face au soleil; [...] J'aperçois au-dessus de mon œil une ouverture circulaire libre, toute lumineuse, comme si j'étais au fond d'un puits dont on viendrait d'enlever le couvercle; [...] complètement dans l'obscurité, je sens mes mains saisies par des mains délicates, celles d'une bonne sœur, qui, marchant à reculons — m'entraîne, un peu comme pour m'apprendre une danse» (Gatian de Clérambault 1992, *passim*).



**Figura 11.** Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977).

cinema italiano, quella dei “panni stesi al sole” in *Una giornata particolare* di Ettore Scola (1977) (Fig. 11).

A conferma di quanto detto sinora, si applicherà adesso a questa sequenza una sorta di “metodo Clérambault”, per dimostrare che il velo vi gioca un ruolo semantico e narrativo molto complesso, afferrabile solo se lo si analizza nelle sue singolarità materiali. Risulterà ancora più evidente come, sebbene la fotografia Lavazza “peschi” per così dire nello stesso immaginario cui attinge la sequenza, la seconda si distacca dalla prima per un discorso del velo che, molto più articolato, non si limita a riproporre un chiasmo stereotipato fra vigorosi panni maschili e sinuosi drappi femminili, ma decostruisce lo stereotipo per proporre una propria retorica del velo.

Il film da cui è tratta la sequenza è notissimo. Non occorre dunque riassumerne la trama se non in poche battute. Gabriele, colto annunciatore espulso dalla radio fascista per le sue tendenze omosessuali, e Antonietta, popolana moglie di un capetto fascista e madre di sei figli, si ritrovano da soli in un caseggiato svuotato dalla partecipazione di massa all’adunata per la visita di Adolf Hitler a Roma, il 6 maggio del 1938. L’uno cerca la compagnia dell’altra per motivi diversi: Gabriele per sfuggire almeno per qualche istante all’isolamento che lo sta spingendo al suicidio; Antonietta, per sottrarsi all’opprimente *ménage* in una diversione sognata coi tratti del romanzetto rosa. Nella costruzione narrativa, la sequenza dei panni stesi corrisponde a un’agnizione brusca: Antonietta capisce, o forse piuttosto accetta, che il suo sogno romantico non può compiersi con Gabriele, il quale le rivela prima teneramente, poi con rabbia di fronte alla reazione della donna, la propria omosessualità.

Tuttavia, a questo racconto di parole, fisionomie, e gesti, il film ne intreccia un altro che si compone, invece, di veli, e che connota il primo qualificandone il senso. La sequenza è caratterizzata da un movimento dall'interno verso l'esterno: è l'unica in cui i due protagonisti interagiscono all'aria aperta, sebbene su un tetto che li pone topologicamente al di sopra delle meschinità del condominio sottostante, ben rappresentate dall'occhiuta portiera. Questo movimento di estroversione s'incarna inoltre nell'attività stessa di stendere i panni al sole, fuori dalle mura domestiche. Ciò che è privato diventa, quantunque nelle particolari condizioni appena descritte, pubblico; ciò che è intimo, espresso. Ciò che è nascosto, rivelato. A ben osservare, poi, Gabriele e Antonietta non salgono sul tetto per stendere i panni, bensì per rimuovere dai fili quelli asciutti. È un'ulteriore figura della rivelazione: man mano che i due protagonisti si muovono lungo i fili, accompagnati dall'occhio della macchina da presa, e man mano che Antonietta raccoglie i panni asciutti, i due si scoprono nel segno della diversità, l'uomo ironico nei confronti delle virtù del fascismo, la donna ammalata dalla mitologia del duce.

A questo dialogo verbale di contrasto ideologico, tuttavia, fa da contraltare un discorso diverso, implicito, che si manifesta non a parole ma in una sorta di enunciazione tessile. Per coglierlo bisogna soffermarsi, alla Clérambault, sulle qualità specifiche di questi veli. All'inizio della carrellata Antonietta raccoglie tre lenzuola, le cui forme astratte ricordano quelle dei panni simbolici della fotografia Lavazza; poi, però, con impeccabile sincronia con il dialogo verbale tra i due, il discorso del velo vira dall'astratto al concreto: nello stesso istante in cui rimprovera a Gabriele di aver ironizzato sul suo album di fotografie fasciste, Antonietta raccoglie un paio di mutandoni del marito. Quando poi Gabriele distacca per lei meccanicamente, lungo lo stesso filo, una canotta da donna con un vistoso buco, Antonietta altrettanto meccanicamente nega che l'indumento le appartenga, salvo poi raccoglierlo lei stessa quando Gabriele si sposta oltre.

La ricchezza di questa sequenza consiste proprio nel fatto che, mentre nel contesto narrativo della storia i due protagonisti compiono gesti e si dicono parole che ne costruiscono la relazione fedelmente allo stereotipo sociale che essi indossano, un discorso fatto di tessuti si avvita contemporaneamente attorno al primo, svestendoli di questi indumenti imposti dalla società man mano che i panni vengono raccolti sul terrazzo. Sono



proprio quei mutandoni, in effetti, a rivelare che l'innamoramento di Antonietta per il duce le è stato inculcato dal marito, ed è proprio quella canottiera bucata a narrare, a dispetto del diniego automatico della donna, il racconto di una femminilità abusata, misera, occultata nella vergogna. I corpi dei protagonisti si muovono lungo i fili, e i panni stesi al sole non solo qualificano di volta in volta l'identità intima dei personaggi, ma obbligano lo sguardo della cinepresa a una cadenza di velamenti e rivelazioni, in un ritmo tessile che, costruito sapientemente, culminerà poi nell'inquadratura finale della sequenza, quando i due si ritrovano abbracciati in un tunnel ottico composto di veli (Fig. 12).

A complicare ulteriormente questo discorso del velo si ha però l'impressione che esso tocchi il suo apice non nel disvelamento, che nel racconto corrisponde a un travisamento, bensì nella ri-velazione. In un passaggio fra i più celebri della storia del cinema, Gabriele si lancia su Antonietta da dietro un lenzuolo, avvolgendola, e impegnandola in un balletto allegro, i cui passi si muovono al ritmo di una canzoncina cantata dallo stesso Gabriele (Fig. 13). Ancora una volta, la forza semantica della scena deriva dal sovrapporsi perfetto del discorso della recitazione con quello tessile dei veli, il tutto armoniosamente orchestrato dalla regia cinematografica. Antonietta stava rimproverando a Gabriele di darle del lei, forma verbale proibita dal regime. E invece quando il balletto velato ha inizio l'uomo le grida scherzosamente che le darà del tu, proprio perché è in questo momento di occultamento che i due possono incontrarsi e ballare insieme. Il lenzuolo-velo in questo balletto non è dunque un dispositivo che nasconde, bensì uno che rivela, o meglio che consente ai protagonisti, un po' come nel carnevale, di occultare le proprie maschere sociali per ritrovarsi in un dialogo diretto, scherzoso, in cui un omosessuale e una casalinga si ritrovano a ballare insieme via dall'oppressione fascista.

Il senso dei veli così variegati di questa scena si delinea infatti non solo internamente alla sequenza, ma anche nel quadro del più ampio discorso tessile orchestrato dall'intero film. Un'isotopia del velo si dipana attraverso tutto il racconto, in un'articolazione minuziosa che non si può descrivere esaurientemente nell'arco di un breve saggio. Uno degli elementi che la compongono è però fondamentale per capire il senso della sequenza appena analizzata. Una giornata particolare si apre con un lungo frammento di cinegiornale che descrive l'arrivo di Adolf Hitler a Roma, fram-



**Figura 12.** Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977).



**Figura 13.** Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977).

mento cui segue però il racconto filmico — in uno dei piani-sequenza più complessi della storia del cinema italiano — di come i cosiddetti Palazzi Federici si preparano ai festeggiamenti.

Ebbene, uno dei gesti essenziali di questa preparazione è quello che consiste in un velamento simbolico del caseggiato, parte di un più ampio e sistematico velamento della città intera, a mezzo di due drappi molto particolari: la bandiera della Germania nazista e quella dell'Italia fascista. La macchina da presa si sofferma con troppa meticolosità sui gesti della portiera che appende e dispiega con cura i due drappi (Fig. 14), perché questo non sia un invito per lo spettatore a cogliere la rima



**Figura 14.** Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977).



**Figura 15.** Fotogramma da *Una giornata particolare*, di Ettore Scola (1977).

cinetica con un gesto simmetrico e opposto, quello di Antonietta che rimuoverà i panni dal tetto del caseggiato (ove del resto compare, quasi fugace rimando visivo alla sequenza iniziale, uno scampolo di bandiera nazista) (Fig. 15). Il sistema semi-simbolico che s'indovina in questa opposizione è cristallino: mentre la portiera vela la facciata pubblica del condominio ammantandola con i simboli del fascismo e del nazismo, nella facciata privata dello stabile, quella dove i protagonisti si ritrovano da soli sotto il cielo di Roma, al velamento pubblico corrisponde un velamento privato, in cui i ruoli imposti dalla dittatura sono occultati per rivelare, invece, l'umanità sottostante, quella repressa dai fascismi.

Uno sguardo alla Clérambault su *Una giornata particolare* e sul suo straordinario racconto tessile conferma dunque che una semiologia delle singolarità, attenta alle pieghe minute della stoffa significativa, può cogliervi non solo le patologie della psiche individuale, ma anche quelle della psiche culturale, i sintomi di una società che si veste d'indumenti violenti e reprime l'umanità in una mascherata grottesca.

## Paralipomena: il senso nascosto dello sguardo<sup>1</sup>

Ed egli aggiunse sommessamente, come  
sempre: “Qui, e forse assolutamente non qui”.  
(Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, § 52)

Questo capitolo riflette sulle “verità del velo” in quattro mosse. Immagina una società distopica ove ogni velo sia stato abolito. S’interroga sul fondamento antropologico del velo. Analizza una serie di opere d’arte che sondano i regimi contemporanei del velo. Conclude con una meditazione sul “velo delle verità”.

### 5.1. Distopie del disvelamento

Si provi a immaginare un mondo senza veli. Il corpo si presenterebbe nudo sin dalla nascita. Nemmeno la placenta sussisterebbe a nascondarlo. Eliminata ogni velatura, esso però non apparirebbe come nudo, ma semplicemente come corpo, come sé stesso. Non vi sarebbero indumenti a celarlo, ma neppure tatuaggi, piercing, acconciature. Gli esseri umani non occulterebbero mai alcuna parte del proprio corpo, ed esisterebbero solo posture che lascino interamente scoperte tutte le membra. Gli oggetti, poi, circolerebbero senza involucro alcuno. Le sostanze liquide o aeriformi sarebbero contenute esclusivamente in contenitori della più totale trasparenza. Nel dono non vi sarebbe impacchettamento alcuno, e vigerebbe

1. Una prima versione di questo capitolo è stata pubblicata col titolo di “Homo velans: Paradossi del velo nella semiosfera contemporanea”, nella silloge *Le verità del velo*, a cura di Marianna Ferrara, Alessandra Saggioro, e Giusi Viscardi.



invece la norma culturale secondo cui ogni sovrapposizione di oggetti debba essere scoraggiata e persino proibita. Il vetro dominerebbe ovunque, e ingenti sforzi verrebbero profusi per conservarlo sempre perfettamente immacolato. Quanto alla parola, anch'essa verrebbe epurata di ogni scoria che la rendesse opaca. Ogni messaggio sarebbe perfettamente chiaro e univoco, e la metafora, così come tutte le altre figure retoriche, verrebbero contrastate o financo rese illegali. Il linguaggio verbale verrebbe utilizzato unicamente per descrivere stati di realtà, escludendo qualsiasi tipo di doppio senso o ambiguità. Tutta la vita sociale, dal nucleo più piccolo della famiglia fino a quello più esteso della comunità, sarebbe retta dallo stesso principio di ostensione completa e continua, a tal segno che riuscirebbe difficile distinguere tra famiglia e comunità, in quando la prima si dischiuderebbe e dunque si fonderebbe completamente nella seconda. Ogni passo della vita verrebbe compiuto sotto gli occhi di tutti. Nella nascita, la partoriente non verrebbe isolata in un angolo discreto e tranquillo, accompagnata soltanto dal padre e dall'ostetrico; il parto avverrebbe in piena luce, visibile a qualunque interessato. In seguito, compiuti i primi passi, il bambino o la bambina si recherebbero in un edificio completamente vitreo, ove le lezioni avrebbero luogo nella più totale nudità di insegnanti e allievi. Tutti i corpi sarebbero completamente depilati, e sofisticate tecnologie verrebbero adottate per eliminare alla vista anche l'ostacolo della pelle. I bambini dovrebbero capire sin da piccoli che ogni volto non è altro che un ammasso di ossa, muscoli, tendini, vasi sanguigni, e che questi a loro volta celano conglomerati di proteine, giù giù fino alla struttura atomica e subatomica del reale. Tutto l'esistente verrebbe indicato e percepito come una nuvola continuamente cangiante ma pur sempre perfettamente trasparente di atomi senza spessore. In questa scuola diafana, gli insegnanti si esprimerebbero per frasi brevi e concise, ognuna descrivente una certa porzione di realtà. Vi sarebbe equivalenza perfetta tra parola e cosa, al punto che ai bambini sarebbe vivamente sconsigliato di utilizzare il linguaggio per esprimere l'immaginazione. Gradualmente, attraverso un sistema di castighi e premi, ai bambini verrebbe invece inculcato l'uso del linguaggio verbale come mero strumento ostensivo. Anzi, sia presso i bambini che presso gli adulti, l'ostensione a mezzo di gesti sarebbe caldeggiata al posto del più ambiguo linguaggio verbale. I primi amori fra ragazzini non si accenderebbero nel segreto di qualche cameretta ma si giocherebbero invece in pubblico, sotto gli occhi di tutti, con di-

chiarazioni sempre aperte e precise del desiderio reciproco. La trasparenza infatti dominerebbe incontrastata in ogni ambito sociale, a cominciare da quello politico. Tutte le riunioni di ogni tipo avverrebbero sempre a porte aperte, e tutti i contenuti sarebbero registrati in archivi aperti. Si parlerebbe tutti la stessa lingua, per evitare che l'uso di idiomi sconosciuti ad alcuni possa generare segreti, e ogni informazione relativa ai politici e ai loro amici e familiari sarebbe esplicita, visibile, e condivisa. Un sistema sofisticato di telecamere montate su droni e collegate a satelliti permetterebbe a chiunque di osservare qualsiasi aspetto del mondo in qualunque momento. L'accesso a tutti i luoghi terrestri potenzialmente forieri di segretezza, come il sottosuolo o i fondali marini invisibili, sarebbe proibito per legge. Si vieterebbe altresì di dar luogo a qualsiasi fenomeno sociale in caso di nebbia o foschia. Sofisticata apparecchiature verrebbero ideate ed azionate per rendere l'atmosfera rarefatta e conferirle una straordinaria visibilità. I tessuti sarebbero fuori legge. Quelli prodotti da civiltà passate verrebbero bruciati in maestosi falò delle vanità. Col tempo, la memoria stessa di come intrecciare fra loro dei fili per creare una coltre si perderebbe. E per fortuna: a cosa potrebbero servire mai i tessuti, in un mondo in cui tutto, dai corpi agli oggetti alle architetture, è costantemente esposto? Al freddo e al caldo si ovvierebbe non più coprendo le membra, ma riscaldando e raffreddando l'aria. Tutti gli edifici del passato in cui mura, porte e finestre regolavano la visibilità e l'invisibilità degli abitanti sarebbero distrutti. La nuova città sarebbe un panopticon interamente di vetro, e di vetro completamente trasparente sarebbero tutti i nuovi manufatti. A nessuno sarebbe data la possibilità di nascondere alcunché in alcun luogo. La più grave delle colpe sarebbe quella di avere segreti. L'umana capacità d'immaginare uno scenario diverso dalla realtà, e di serbarlo nel proprio foro interiore come speranza, paura, o desiderio, sarebbe considerata come retaggio antropologico di civiltà passate e inferiori. Ogni sforzo verrebbe profuso per estirparla. Ognuno dovrebbe pensare solo a ciò che ha davanti agli occhi, e a nulla più. Soprattutto, nessuno dovrebbe celare in sé un pensiero non espresso. Qualunque sentimento, dal più tenero al più crudele, andrebbe subito manifestato, verbalizzato, archiviato. In questa società della trasparenza assoluta si capirebbe che ciò che civiltà passate avevano considerato come un vantaggio della specie umana, cioè quello di costruire nel pensiero un mondo di finzione, è in realtà causa di nocive opacità. Si apprezzerrebbe, invece, e si prefiggerebbe come ideale sociale

da perseguire con ogni mezzo, uno stato mentale simile a quello di alcuni primati, o meglio di alcuni pesci, in cui la percezione presente e immediata è costantemente vissuta come l'unico mondo possibile. Concepire un altro mondo alternativo rispetto a quello presente, infatti, significa potervisi nascondere perlomeno con l'immaginazione. E che dire della religione? L'idea che un essere superiore esista e contemporaneamente nasconda sé stesso sarebbe accantonata come puerile. Se una trascendenza sussiste, essa deve dimostrarlo manifestandosi. Delle religioni rivelate si manterrebbe solo la rivelazione, e non la ri-velazione. Del Cristianesimo, per esempio, si valorizzerebbe la presenza reale, terrena, concreta di Gesù fra gli uomini, ma non il suo ambiguo riferirsi a "un regno dei cieli" invisibile, né tantomeno l'esprimersi per parabole oscure. Se qualcosa è bene, bisogna dirlo subito e con chiarezza. Se qualcosa è male, bisogna condannarlo. La parabola verrebbe svalutata non solo nel discorso cristico, ma nella comunicazione in generale. Il genere di scrittura più apprezzato sarebbe il manuale, o meglio ancora il bugiardino (cui si cambierebbe nome, per non destare ambiguità): la scrittura servirebbe per descrivere lucidamente e senza fronzoli il reale, non per evocare scenari immaginari. La letteratura del passato, dunque, come i poemi o i romanzi di civiltà remote, verrebbero conservati unicamente quali controesempi didattici, per mostrare agli studenti "come non si deve comunicare". Le conseguenze economico-sociali di una totale eliminazione di ogni velo sarebbero ingenti. Al pari di ogni altro genere discorsivo non-descrittivo, scomparirebbe la pubblicità. Di un prodotto in vendita non potrebbero esaltarsi qualità non esistenti, e nemmeno magnificare quelle realmente esistenti. Al contrario, di ogni servizio o prodotto dovrebbero descriversi per filo e per segno, possibilmente a mezzo di immagini o meglio ancora di ologrammi tridimensionali, tutte le caratteristiche e nulla più. D'altra parte, la concorrenza fra produttori verrebbe messa a dura prova dal divieto assoluto di serbare segreti industriali di qualsiasi tipo. Ogni innovazione sarebbe immediatamente condivisa. Non vi sarebbero bibite dalle formule segrete, né artisti che lavorino nel chiuso dei loro atelier. L'epoca in cui l'inaugurazione di un nuovo monumento consisteva nel liberarlo dal drappo che ne velava le fattezze sarebbe considerata con ribrezzo. Al contrario, lo scultore (o meglio il vetraio, essendo il vetro l'unico materiale consentito agli artisti) lavorerebbe costantemente in pubblico, e ogni suo gesto o azione sarebbero diuturnamente osservati, filmati, archiviati. Anche l'università

cambierebbe in modo drastico. I docenti sarebbero costantemente monitorati da tutti, colleghi e studenti, sia nello svolgimento delle proprie funzioni che in privato. Di fatto, la separazione fra sfera pubblica e privata verrebbe a cadere completamente. Le lezioni universitarie sarebbero aperte a chiunque, e condotte nella più completa nudità. Chiunque avesse qualcosa da dire potrebbe dirla in qualsiasi momento, in modo da non serbarla nel proprio foro interiore, e tuttavia dovrebbe farsi un sforzo per non sovrapporre le voci. Gli articoli, le dispense, i libri non verrebbero redatti nel chiuso di uno studio ma in una grande sala dalle mura trasparenti. Né potrebbe essere fatta distinzione alcuna fra bozze e prodotti finali: ogni stadio della creazione accademica sarebbe registrato e conservato nel pubblico dominio. Le differenze di classe economica e sociale scomparirebbero. Non sarebbe più concesso ad alcuno di celare uno stile di vita, un conto bancario, o degli averi. Ogni possesso sarebbe esibito, e ogni desiderio immediatamente sfogato. Dopo un lungo periodo di violenza effe-  
rata, la società della totale trasparenza diventerebbe estremamente pacifica. All'inizio, infatti, la visibilità dei beni altrui li renderebbe appetibili. Gli uomini e le donne rimarrebbero storditi di fronte allo spettacolo permanente di corpi nudi, cibi esibiti, denaro esposto alla vista di tutti. Risse scoppierebbero ovunque, in quanto a essere inesorabilmente manifestati sarebbero non solo gli oggetti del desiderio, ma il desiderio stesso. Si rivelerebbe senza indugi la bramosia per la moglie altrui, per la casa altrui, per l'altrui fortuna. Tuttavia, dopo un periodo di sangue versato a rivi, gli uomini e le donne imparerebbero a non desiderare ciò che non possono ottenere senza violenza. I corpi nudi che prima suscitavano l'eccitazione diventerebbero mera cosa. L'accoppiamento sarebbe viepiù scoraggiato come pratica che occulta un corpo dentro un altro corpo, e così pure il bacio. I corpi resterebbero allora esibiti come oggetto fra gli oggetti, senza alcun valore. In realtà verrebbe meno qualsiasi forma di desiderio, che non fosse quello della stessa trasparenza. L'unico valore, e l'unico discrimine della gerarchia sociale, resterebbe quello di accrescere ulteriormente l'ostensione del tutto. Anche le classi sociali si strutturerebbero di conseguenza. I ricchi, le classi abbienti, non sarebbero più coloro che accumulano beni sottraendoli al consumo degli altri, bensì coloro che aumentano la trasparenza media della comunità. Gli ingegneri o gli esperti di software che inventino un nuovo modo di visualizzare dati in un archivio, o che perfezionino la formula chimica del vetro aumentandone la trasparenza, o ancora

i linguisti che depurino la parola di ogni scoria non referenziale: questi sarebbero gli eroi della nuova società. Le prigioni, dunque, sarebbero piene non di criminali di vecchia generazione, quelli che stupravano, rubavano, uccidevano, bensì di coloro che abbiano peccato di privatezza, segretezza, ambiguità. Sarebbe imprigionato il poeta che abbia osato evocare in versi uno scenario non fattuale; il filosofo che abbia cercato rifugio in una grotta per pensare o scrivere; la fanciulla che abbia concesso il suo corpo come nascondiglio di un corpo altrui. La pena non consisterà nella reclusione, bensì nell'asimmetria della trasparenza: dei detenuti tutto si potrà sapere, fino al ritmo del battito cardiaco, e invece a essi con un gioco di falsi specchi si proibirà qualsiasi conoscenza o visione: essi non vedranno che sé stessi, e al tempo stesso saranno visti da tutti. Di fatto, il genere televisivo che civiltà passate chiamavano "Grande Fratello" diverrà la nuova modalità di rieducazione detentiva. I prigionieri dovranno imparare a non celare più nulla prima di essere reinseriti in società. I media in effetti vi giocheranno un ruolo educativo di primo piano. Non esisterebbe più la figura del giornalista investigativo, nel senso che si trasformerà in quella del giudice. Di fatto i due profili professionali e i due albi si fonderebbero: qualsiasi giornalista che riuscisse a mostrare che un politico o anche un privato cittadino abbia nascosto qualsiasi tipo di informazione sarebbe autorizzato a fare appello alle forze dell'ordine per un arresto e una detenzione immediati. Non vi sarebbe bisogno di processo. Basterebbe infatti rivelare una verità qualsiasi che non fosse almeno potenzialmente nota a tutti per incastrare il reo. Il mondo dell'informazione non avrebbe dunque più il compito di selezionare i fatti, di verificarne la realtà, di raccontarli. Il giornalismo "narrativo" del passato verrebbe additato come perversione nelle nuove scuole di giornalismo. Al contrario, il bravo giornalista dovrebbe semplicemente raccogliere dati e immagazzinarli, rendendoli potenzialmente disponibili a tutta la comunità. Se da un lato i giornalisti prenderebbero il posto dei giudici, dall'altro lato gli esperti informatici di sistemi di ricerca e archiviazione sostituirebbero in larga misura i giornalisti. Ogni forma di discorso ipotetico verrebbe scoraggiata a vantaggio della pura e semplice esibizione di dati preferibilmente numerici. Anche la teoria, la sintesi, e in generale ogni procedimento mentale o discorsivo che conduca al possibile occultamento di alcuni dettagli nell'astrazione, sarebbero scoraggiati o proibiti. Il racconto, questa forma discorsiva primitiva che nasconde il valore per poi ritrovarlo, sarebbe considerato come



un modo puerile di utilizzare il linguaggio. Il valore c'è o non c'è. Una cosa è buona o cattiva. Nero e bianco. Bianco e nero. Il lettore non dovrebbe desiderare ciò che sia stato artatamente nascosto dal narratore, per esempio la sorte di un personaggio o il finale di una peripezia. La comunicazione privilegiata sarebbe invece quella della sinossi, del grafico che tutto mostra e tutto rivela, nella sincronia. Più in generale, ogni forma di comunicazione diacronica, che occulti in un tempo futuro gli sviluppi di un senso presente, sarebbe malvista. A interessare non sarebbe il raccontare ma il contare, lasciare che la realtà si esibisca da sola nei grafici, nelle tabelle, nelle più ardite visualizzazioni di big data. In definitiva, ciò cui i nuovi arrangiamenti sociali, politici, economici, culturali ambirebbero sarebbe una sorta di perfetta intelligenza collettiva, in cui le individualità della conoscenza, del desiderio, e dunque dell'azione scompaiano nell'indistinzione della trasparenza. Tutti saprebbero tutto di tutti, e dunque tutti si fonderebbero in una comunità sempre presente, compatta, inscalfibile. Una comunità senza veli.

## 5.2. Fondamenti antropologici del velo

Immaginare un mondo senza veli conduce inevitabilmente a un risultato distopico. Perché mai? L'angoscia di una tale prospettiva sociale, di una completa nudità, non si può comprendere in assoluto, ma solo in relazione a un certo standard di trasparenza e opacità. Le comunità in cui viviamo regolano costantemente l'esibizione e l'occultamento di pensieri, parole, azioni, oggetti, corpi. Vi può essere una certa flessibilità in questa regolazione, ma se ci si allontana troppo dal baricentro della propria cultura dell'ostensione e del nascondimento, si soffre o per eccesso di esposizione ovvero per eccesso di segretezza. Vi è tuttavia qualcosa di assoluto nell'ansia che promana dal racconto di una società distopica in cui ogni forma di velo sia stata eliminata. Di fatto, il racconto paradossale di questa società paventa che l'eliminazione di ogni nascondimento metterebbe a repentaglio il senso stesso, ovvero il fondamento del linguaggio, della comunicazione, e poi su fino alla società e i suoi ordinamenti. È come se l'interposizione di un ostacolo fra l'oggetto e la percezione fosse un meccanismo antropologico fondamentale per generare valore, e dunque senso. Si può forse immaginare una situazione in cui il valore sia dato apertamente, sen-

za veli, e riesca pur tuttavia ad attivare gli ingranaggi fondamentali dell'esistenza? Si possono forse immaginare una trascendenza religiosa, una rappresentanza politica, un desiderio amoroso senza veli? Il velo è un dispositivo essenziale nella costruzione del valore sociale perché forse rispecchia una certa povertà antropologica: alla specie umana non è dato facilmente di poter apprezzare qualcosa o qualcuno senza che questo qualcosa o qualcuno sia visto in qualche modo come al di là di un ostacolo. Da questo punto di vista, il racconto, o meglio la narratività, non è che la forma antropologica astratta cui soggiace il desiderio della specie. Io non posso semplicemente amare. Io devo raccontare l'amore. Io devo, cioè, simulare che questo amore sia da me disgiunto a mezzo di un ostacolo, oltrepassato e sconfitto il quale io riuscirò a ricongiungermi con l'oggetto d'amore e con il suo valore. Il soggetto deve la sua esistenza a questa rincorsa continua, e questa rincorsa continua sarebbe impensabile senza un velo. Il velo traduce percettivamente ciò che è al fondamento della narratività: una disgiunzione, una separazione, un allontanamento direbbe Propp. La forza del soggetto, ma anche la sua stessa identità, derivano dal desiderio, oppure dal dovere, di trascendere l'ostacolo del velo verso una pienezza trasparente. Che cosa succede allora al soggetto quando il velo sia stato rimosso, l'ostacolo oltrepassato, l'opponente sconfitto? È quello che accade alla fine di un racconto: il racconto termina, e un senso di tristezza, come di morte, s'impadronisce del lettore. È la stessa malinconia che colga chiunque abbia raggiunto una vetta dopo averla sognata per anni dietro una spessa coltre di nubi, o di chi s'impadronisca di un corpo dopo averlo immaginato a lungo dietro seducenti velami. Dopo una rivelazione, bisogna ri-velare. Pena l'insignificanza del soggetto, il suo sprofondare in una calma senza desiderio, senza valore, senza azione. Ma non è forse possibile una felicità senza veli, che si consumi nella contemplazione della verità piuttosto che nella costruzione di una meta da conseguire tramite l'azione, la lotta, la sofferenza? Le culture occidentali, e specialmente quelle influenzate dalle religioni abramitiche, perlopiù immaginano questa quiete contemplativa come pleroma situato in una trascendenza lontana. Raggiungere la calma della contemplazione senza veli del vero trascendente, però, richiede paradossalmente sforzo, concentrazione, abnegazione. Il paradiso esiste, ed è un paradiso senza ostacoli, ove il bagliore della trascendenza ci si parerà innanzi senza opacità alcuna. Raggiungerlo, d'altra parte, necessita di astinenze e costrizioni immani. Da un lato ci si può in-

terrogare sulla effettiva universalità di questa condizione. La specie umana è davvero condannata a costruire il valore tramite veli? Lo studioso occidentale ha sempre tendenza a proiettare in mondi lontani, e soprattutto in un fantomatico “Oriente”, antropologie alternative. Tuttavia, è vero che in plaghe spirituali distanti, dominate per esempio dalla diffusione del buddhismo, il concetto di agone è in un certo senso spostato dal desiderio di oltrepassamento di un ostacolo all’eliminazione stessa dell’idea di ostacolo. Non bisogna sforzarsi di rimuovere il velo, ma autoconvincersi che il velo non esiste, ovvero che dietro il velo non si celi assolutamente nulla. Un certo quietismo sociale deriva, senza dubbio, da questa concezione dell’ostacolo come illusione (o, viceversa, è un certo quietismo sociale che genera questa concezione dell’ostacolo). L’idea di velo però non scompare del tutto ma viene meramente sussunta a un livello superiore, in una dimensione–meta ove l’ostacolo da rimuovere diviene l’idea stessa di ostacolo. Si può allora ipotizzare che, sia pure esprimendosi a livelli differenti, la dialettica fra desiderio, velo, e pienezza sia antropologicamente definitiva, e si ritrovi in forme diverse in tutte le culture. Il velo come oggetto tessile, e i suoi usi rituali o sessuali nella creazione del valore della trascendenza o dei corpi, non sarebbe allora che l’epitome lampante e concreta di una dinamica astratta e onnipresente. *Homo velans*, si potrebbe definire la specie umana, nel senso che è nell’imposizione di regimi di raggiungibilità (percettiva e non) che essa pone, genera, fa circolare, sposta e distribuisce il valore. Sulle origini paleontologiche di questa dialettica si potrebbe speculare a lungo. Da un lato, si potrebbe sostenere che vi è qualcosa di intrinsecamente predatorio nel funzionamento del velo. Si velano un corpo o un oggetto per difenderli dall’agguato altrui, da parte di qualcuno il cui desiderio e la cui azione si generino in un altrove (l’esterno, lo straniero, il barbaro). Allo stesso tempo, questo velare corpi e oggetti non li difende solo in quanto corpi e oggetti, ma anche e soprattutto in quanto fonti di valore; paradossalmente, per difendere il valore di un corpo o di un oggetto bisogna segnalarne la desiderabilità e l’appetibilità tramite l’imposizione di un ostacolo, di un velo. Il velo dunque contemporaneamente respinge il predatore e lo crea. Più nello specifico, due elementi astratti intervengono a forgiare l’*homo velans*; uno di essi è il movimento, o meglio la motilità. Una specie immobile non potrebbe costruire il valore nello stesso modo in cui lo pone la specie umana, ovvero costruendo ostacoli sia reali che immaginari fra il soggetto e il conseguimento dell’oggetto di valore, in

quanto questa rimozione di ostacoli consiste (anche etimologicamente) nel risultato di un movimento. Che i corpi umani siano capaci di muoversi nello spazio è essenziale affinché essi immaginino il valore come situato sempre al di là di un framezzo. In secondo luogo, la specie umana è *velans* grazie ai meccanismi della ricorsività. Affinché la dialettica di soggetto/ostacolo/oggetto/desiderio funzioni, è necessario che il soggetto sia capace d'immaginare, ed è necessario inoltre che questa immaginazione sia in un certo qual senso illimitata. Io soggetto devo essere capace non solo di rappresentarmi come esistente, desiderabile, e raggiungibile un oggetto che è celato alla mia percezione. Io devo anche essere in grado di costruire i confini di questo oggetto come sfilacciati, ovvero come aperti al brulichio incessante della potenzialità. Bramare, ingegnarsi o lottare per conquistare un corpo dietro un velo non sono comportamenti mentali e azioni concrete che nascano da un'immaginazione precisa. Se io potessi figurarmi solo un corpo dietro il velo, il desiderio non avrebbe modo di svilupparsi in tutta la sua potenza narrativa. Al contrario, io lotto per l'oggetto velato proprio perché il velo funziona come moltiplicatore della potenzialità. Io ho un vago sentore di ciò che si para dietro l'ostacolo, ma i confini dell'oggetto desiderato devono rimanere sfrangiati attorno a un nucleo centrale. È questo un altro dei paradossi del velo. Il primo è che esso designa come preda ciò che si intende difendere dalla predazione. Il secondo è che esso rende cocentemente desiderabile un oggetto proprio in quanto lo rende parzialmente inconnoscibile, ovvero infinitamente rappresentabile. Il velo in quanto dispositivo non potrebbe dunque funzionare se non in relazione a una mente in grado di costruire un'infinità di simulacri del non-percepito, del probabilmente-esistente. Bisogna allora ribaltare la prospettiva antropologica secondo cui ci si concentra su un dispositivo sociale, per esempio il velo, e poi se ne indagano le proprietà. Al contrario, il velo è così diffuso come dispositivo sociale in così tante culture perché le sue proprietà materiali si adattano benissimo a un'esigenza funzionale antropologica, che è quella di regolare finemente il rapporto fra trasparenza e opacità, occultamento e rilancio dell'immaginazione. Se il velo, e soprattutto il velo tessile, ha così tanto successo nelle culture, non è semplicemente perché occulta, ma perché lascia trapelare alcune caratteristiche dell'oggetto occultato, in modo che queste briciole di senso che oltrepassano l'ostacolo frapposto alla percezione siano poi infinitamente ricombinabili nel desiderio.

### 5.3. Sondaggi artistici attorno alla velatura

Del velo però non è sufficiente elencare le generalità antropologiche, quelle che si ritrovano in tutte le culture a seguito di filiazioni generali caratterizzanti la specie dell'*homo velans*. È difatti sotto gli occhi di tutti che le varie comunità regolino questo funzionamento generale del velo in modi diversi, articolando con svariate combinatorie gli elementi che seguono: 1) gli oggetti velati; 2) le modalità della velatura; 3) le modalità del disvelamento. Ogni comunità, cioè, elabora e tramanda una serie di abiti sociali i quali in modo più o meno cogente prescrivono cosa si debba velare, in che modo lo si debba fare, e in che modo si debba procedere al processo opposto del disvelamento. Queste modalità possono poi essere iscritte semplicemente nella memoria culturale di una comunità, di cui costituiscano la tradizione, ovvero essere codificate in legge, come avviene per esempio nel caso della velatura dei corpi — e in particolare di quelli femminili — in numerose società. Rispetto a queste idiosincrasie nel dettare i criteri per il funzionamento del velo, a una semiotica della cultura spetta da un lato un compito descrittivo: fornire una mappatura articolata e possibilmente esaustiva di cosa, come, e quando le comunità scelgono di velare; dall'altro lato, è compito del semiotico così come del teorico della cultura formulare ipotesi esplicative al riguardo. Posto che il velo è un dispositivo onnipresente delle culture umane, perché alcune comunità decidono di (o si ritrovano a) velare in un modo piuttosto che in un altro? Quali agentività premono nella storia perché il velo, o altri tipi di ostacoli percettivi, si compongano in una tradizionale ritualità, in una liturgia dell'occultamento e dell'ostensione?

Gli artisti svolgono spesso un ruolo centrale nell'intuire e mettere in evidenza, attraverso varie strategie della rappresentazione, gli abiti scopici di una comunità. Si consideri, a titolo di esempio, la provocante opera di Pavel Grishin<sup>2</sup> [Павел Грншин] intitolata *L'ultima cena* [in russo, Тайная вечеря] (2011, media misti, 170 x 1300 x 300 cm; Fig. 1), conservata presso Erarta–Galleria di arte contemporanea di San Pietroburgo [Эрарта. Музей и галереи современного искусства]. Quella di velare, impacchettare, imballare oggetti noti e in special modo monumenti, statue, opere d'arte, etc. è pratica ormai così diffusa nell'arte contemporanea

2. Mosca, 1978.





**Figura 1.** Pavel Grishin (2011) *L'ultima cena*, media misti, 170 x 1300 x 300 cm, San Pietroburgo, Erarta–Galleria di arte contemporanea. Fotografia dell'autore.

da essere divenuta una sorta di cliché. Christo e Jeanne–Claude vi hanno costruito attorno tutta la loro poetica, nonché una fortunata carriera. Invertire il gesto che svela il monumento all'inaugurazione è in effetti stratagemma visivo e cinetico semplice ma potente per provocare una riflessione sul regime scopico della contemporaneità, sulla dittatura della visibilità e dell'esibizione, sulla dimenticanza e l'insignificanza dell'arte in un'epoca in cui tutto è vetrina, palcoscenico, ribalta. In questo caso, però, tale dispositivo dell'arte contemporanea viene declinato in modo originale. La disposizione degli oggetti velati nell'opera di Grishin, così come la loro collocazione nella sala specialmente in relazione alle tre finestre retrostanti e alla luce che ne filtra, spingono l'osservatore a identificare immediatamente, malgrado il velo, le figure di un'Ultima Cena, e in particolare quelle del Cenacolo di Leonardo. La sagoma della velatura, con i suoi picchi e le sue depressioni, con l'orografia di luci e ombre tratteggiata dal drappeggio, con lo sbalzare e l'incavarsi dei corpi misteriosamente

celati sotto un velo di tessitura e colore uniformi, filtra alcuni dati percettivi — relegandoli dietro l'ostacolo scopico — però altri ne lascia passare, a sufficienza per identificare l'iconografia dell'Ultima Cena, ma non per identificare con precisione i tratti dei singoli personaggi, l'espressione sui loro volti, l'interazione degli sguardi. Il velo funziona cioè, in questo caso, con le caratteristiche antropologiche generali che gli sono state attribuite sopra, vale a dire la capacità di acuire la visione e il desiderio per l'oggetto occultato, ma anche l'abilità di moltiplicare la potenzialità immaginativa, scatenando così il proliferare delle abduzioni e dei simulacri.

Accanto a queste modalità generali ve ne sono però alcune specifiche, sintomo del punto di vista dell'artista rispetto alla cultura scopica del proprio tempo. Perché velare il cenacolo nel 2011? Come lo storico dell'arte Victor I. Stoichita lo ha brillantemente dimostrato in un saggio recente (Stoichita 2016), da un certo punto di vista il cenacolo nasce esso stesso "velato". Leonardo lascia infinito il volto di Cristo, in una sorta di "effetto Timante" (Leone 2011) in cui l'unico modo di rappresentare un istante così carico di senso (una trascendenza tradita dalla sua creatura) consiste nel velarlo, nel lasciarlo incompiuto e dunque nell'attribuire a ciascuno degli spettatori il compito di figurarselo, ma anche di riviverlo empaticamente. Nell'era di Dan Brown e del suo best-seller *The Da Vinci Code*, tuttavia, questo effetto Timante è sovvertito dalla logica del mercato e del consumo. Ciò che Leonardo aveva lasciato appositamente senza definizione, al fine di potenziare all'infinito la ricezione sia cognitiva che emotiva del dipinto, diviene fulcro di un disvelamento commerciale, il quale segue due vie: da una parte, la forma narrativa della detective story, che è una delle più becere incarnazioni del dispositivo del velo nell'epoca contemporanea; dall'altra parte, il turismo di massa, che spinto dalla lettura del best seller o semplicemente dal sentito dire che esso dissemina, si reca in massa a visitare il Cenacolo, senza tuttavia comprenderne né rispettarne il mistero, ma violandone invece la velata timidezza col desiderio contemporaneo del consumo di immagini. Si vuole vedere il cenacolo, così come si vuole vedere la Sindone, a tutti i costi, sopportando lunghe file e dispositivi di sicurezza e burocrazia turistica alienanti. Non si coglie affatto il senso ultimo dell'operazione leonardesca, che era quello di spingere a una riflessione sui limiti dell'immaginazione umana di fronte alla trascendenza. L'opera di Grishin allunga allora il drappo della tavola, grezzo e quasi funerario nel suo grigio spessore, per coprire l'intero Cenacolo, e obbligare

così lo spettatore, tramite una terapia shock, a figurarselo interiormente, a dare con la propria fantasia un volto a Cristo, e uno a Giuda, e uno agli altri Apostoli, riaddestrandosi così a quel senso del pudore scopico, ma anche del desiderio interiore d'immaginazione, che era così magistralmente presente nel Cenacolo di Leonardo, e che l'epistemologia di Dan Brown trasforma in mero scoop commerciale.

È difficile produrre generalizzazioni, ma è lecito sospettare che vi sia una vena nella cultura visiva russa contemporanea, così profondamente influenzata dalla filosofia cristiano-ortodossa dell'immagine e della rappresentazione, una vena che reagisce in modo peculiare all'idea del disvelamento commerciale della trascendenza. Nello stesso museo Erarta, poche sale più in là, s'incontra per esempio un dipinto di Dmitry Gretskey [Дмитрий Грецкий],<sup>3</sup> altro giovane artista russo contemporaneo, il quale invita a una riflessione sul senso della velatura in una direzione altrettanto provocatoria ma diversa. In *Dalla serie della spazzatura* [из серии Garbage] (2000, olio su tela, 198 x 213 cm; Fig. 2), con il suo consueto iperrealismo l'artista getta uno sguardo ironico su una delle caratteristiche essenziali del velo, già teoricamente descritta sopra. Quattro sacchi neri di spazzatura sembrano accasciarsi su un marciapiede, mentre un sacco di spazzatura arancione brilla alla loro sinistra, e pare ergersi vitale al di sopra degli altri. Si tratta, ovviamente, di un mero sacco di spazzatura, benché contenente materiali di altro tipo (come avviene in molte città che riciclano i rifiuti). Il sarcasmo dell'artista c'inchioda però a una riflessione su quanto radicato sia in noi l'istinto di attribuire una desiderabilità e dunque una modalità d'esistenza a seconda di come gli oggetti ci appaiano rivestiti. Anche i nostri corpi sono o saranno ben presto rifiuto, eppure il velarli c'illude sulla loro identità, sulla loro differenza, sulla loro capacità di superare la morte. Il velo non è dunque solo dispositivo che rilancia l'immaginazione interiore, ma anche supporto di un'auto-illusione identitaria.

Passeggiando lungo le sale del Museo Erarta di San Pietroburgo, ci si imbatte in un altro dipinto al cui cuore tematico c'è il rapporto fra il desiderio e la trasparenza; s'intitola *Packaging* [Упаковка] (tempera su pannello in fibra, 40 x 60 cm, Fig. 3), ed è stato realizzato nel 1976 da Davyd Plaksin [Давыд Плаксин], un artista nato nel 1936.

3. San Pietroburgo, 1970.



**Figura 2.** Dmitry Gretskey (2000) *Dalla serie della spazzatura*, olio su tela, 198 x 213 cm, San Pietroburgo, Erarta–Galleria di arte contemporanea. Fotografia dell'autore.

Con stile anche in questo caso tendente all'iperrealismo, la tela raffigura alcuni frutti racchiusi in un sacchetto di plastica trasparente. Sul fondo del sacchetto si riconoscono alcune pere, mentre gli altri frutti non sono riconoscibili altrettanto nitidamente. Il sacchetto giace coricato, orizzontale, un po' come i sacchi neri nel dipinto di Gretskey. La tela non usa colori ma solo sfumature di un grigio piuttosto metallico. Le pieghe della plastica sono rese con tocchi di bianco e di grigio di grande maestria, mentre lo sfondo dell'immagine è nero come quello di una natura morta secentesca. Si tratta, in effetti, di una messa in scena pittorica che ricorda una *vanitas* barocca. Spicca nettamente il contrasto fra la vitalità di pere turgide, pronte per essere addentate, e un packaging che già le trasforma in rifiuti, in immondizia. Vita e morte dunque, proprio come nelle *vanitas* del Seicento, s'intrecciano inseparabili nella rappresentazione. Ma l'operatore visivo di questo ossimoro è, di nuovo, il velo, in questo caso incarnatosi in un sac-



**Figura 3.** Davyd Plaksin (1976) *Packaging*, tempera su pannello in fibra, 40 x 60 cm, San Pietroburgo, Erarta–Galleria di arte contemporanea. Fotografia dell'autore

chetto di cellophane (Ortoleva 2016). È il particolare arrangiamento di questa trasparenza plastica, biancastra, metallica, clinica nel suo rigore latteo, a trasformare una manciata di frutti in immagine di *rigor mortis*. Il sacchetto infatti li riveste come un telo plastico riveste il cadavere di un'autopsia, o quello abbandonato in un obitorio. Il senso che l'artista ha inteso attribuire all'immagine scaturisce poi dalla sua interazione col titolo. Si tratta di una scelta sarcastica, che anche in questo caso si concentra sui paradossi e le assurdità scopiche di un'epoca. Il packaging è infatti di norma il velo che riveste le merci al fine di renderle più desiderabili, ovvero di identificarle come prodotto di una certa marca (Volli 2005). Il packaging è allora solitamente funzionale a uno dei meccanismi essenziali delle economie di mercato, che è quello di provocare il desiderio della merce (non si può vedere o toccare direttamente il prodotto, lo si deve desiderare per il tramite di un suo simulacro abbellito, ingigantito, ripulito, e soprattutto “marchiato” da un ente produttore); di rendere la merce un prodotto circolabile, scambia-



bile, immagazzinabile, vendibile senza che ciò ne provochi un deterioramento; di trasformare una merce generica in una merce cui si aggiunge il valore dell'identità che le conferisce un discorso pubblicitario. Tutte queste funzioni sono rese possibili dal cellophane, che funziona esattamente come un velo. Esso s'interpone fra sguardo e merce proprio al fine di consentire una proliferazione di simulacri, di potenzialità, di desideri. Io non bramo semplicemente una pera, ma l'idea infinitamente sfrangiata della pera, delle mille pere che potrebbero celarsi dietro il vedo-e-non-vedo dell'involucro. Il dipinto di Plaksin ironizza su questo funzionamento, e lo fa secondo molteplici direttrici di sarcasmo. In primo luogo, ironizza sul packaging come velo e dispositivo moltiplicatore del desiderio: non solo il velo è semplice sacchetto di plastica, simile a quelli utilizzati per l'immondizia, ma anche ciò che esso contiene — delle splendide pere — sono solo un illusorio simulacro della vita che ci attende al primo morso. Non appena venga consumata, la merce diventa un orribile fantasma di sé stessa, lasciando dietro sé una scia di plastica vuota, rifiuti, e disillusione (Cuozzo 2012). In secondo luogo, nel contesto della Russia sovietica, il dipinto ironizza altresì sulla mancanza di ogni logica del packaging in un Paese che rifiuta ideologicamente il capitalismo: non è infatti un elaborato imballaggio griffato a rivestire le pere, ma un sacchetto di plastica mortifera. Il dipinto dunque si presta a letture differenti a seconda che lo si collochi negli anni della sua produzione ovvero nell'epoca contemporanea. Sul finire degli anni '70, esso esprimeva un sarcasmo politico nei confronti dell'utopia di salvezza promessa con il rifiuto comunista del capitalismo: se gli oggetti vengono strappati al circolo vizioso di mercificazione e consumo, diverranno veri oggetti, cose in sé, vita restituita alla natura e agli uomini. Il dipinto insinua che non sia così: anche in un sistema comunista, la logica del desiderio s'insinua comunque nel rapporto fra uomini e cose, uomini e uomini, anche se lo fa in maniera più sincera, e forse più triste. Nell'epoca contemporanea, questo monito sull'illusorietà di ogni messa in scena di vitalità diviene da politica antropologica, assumendo il carattere di natura morta, di *vanitas*: quel velo che crea desiderio, e dunque slancio vitale, in realtà non fa che nascondere il destino di ogni esistenza, di ogni vitalità, che è quello di divenire rifiuto, cadavere, cosa inanimata e indesiderabile.

Velo come critica alla società del voyeurismo senza empatia; velo come ironia verso l'illusione della perfettibilità estetica; velo come amarezza nei

confronti dell'illusione del desiderio. Gli artisti contemporanei, beneficiari di un'eredità pittorica che risale almeno fino all'Alberti (Corrain 2016), e che nel velo individua un elemento centrale, se non la metafora più alta, della rappresentazione artistica, riflettono su questo connubio di trasparenza e opacità che modifica la visione del mondo e instaura una soggettività desiderante; questa riflessione, tuttavia, è sempre un'autoriflessione. Un altro artista russo contemporaneo, Valeriy Valran [Валерий Вальрай], nato nel 1949, dipinge una *Tavola* [Стол] (olio su tela, 120 x 160 cm; Fig. 4) che sembra riferirsi quasi in modo esplicito all'estetica albertiana del velo.

Sullo sfondo di una tela grezza, apparentemente senza colore, o del colore stesso del lino che la intesse, l'artista ha dipinto in obliquo una tavola che appare bassa, o meglio scorta con taglio che ne visualizza soprattutto il piano orizzontale (s'intravede appena uno dei piedi), perfettamente quadrata. La figura geometrica del quadrato si ripropone poi ossessivamente nelle pieghe della tovaglia bianca, la quale mostra rughe irregolari che si approfondiscono soprattutto in prossimità dei segni della piegatura. Questa tovaglia bianca è rimasta a lungo piegata, e i segni del lungo ripiegamento sono ancora visibili, come cicatrici del tempo, sul tessuto disteso. È una tovaglia morbida questa, di buona fattura, e soprattutto di un candore immacolato. Nonostante ciò, è una tovaglia refrattaria a qualsiasi stiratura, una tovaglia nella quale e sulla quale le tracce del tempo resteranno sempre visibili. I sensi possibili di questo bellissimo ed essenziale dipinto sono molteplici. Vi è sicuramente un riferimento implicito alla tradizione Albertiana del velo quadrettato come ausilio alla visione prospettica, cui il dipinto russo in effetti rimanda accentuando le linee di fuga della rappresentazione pittorica. Il gioco di parole e di immagini che lega la tela del dipinto (vistosa nella sua nuda materialità) al telo della tovaglia, così come la tavola dipinta alla tavola imbandita, è evidente in italiano come in russo. Imbandire una tavola è un po' come preparare una tela per l'immaginazione, sembra suggerire l'artista. Ma anche in questo caso il dipinto ruota attorno a una riflessione sul velo, e connota tale riflessione come disforica. Il velo della tovaglia è ciò che consente a un tavolo di trasformarsi in una tavola, ovvero di trasformarsi da elemento del mobilio in supporto di vita domestica, di socialità; allo stesso modo, il velo quadrettato dell'Alberti consente al nudo telo di lino di divenire una tela, ovvero supporto per l'immaginazione. In entrambi i casi, la sovrapposizione di un velo con-



**Figura 4.** Valeriy Valran (2003) [*Tavola*], olio su tela, 120 x 160 cm, San Pietroburgo, Erarta–Galleria di arte contemporanea. Fotografia dell'autore.

sente il rilancio della vitalità, quella sociale del convivio, quella estetica dell'immaginazione. Eppure, in nessuno dei due casi questa velatura da sola è sufficiente a garantire la felicità di un pasto, o quella di una raffigurazione. Una tovaglia quadrettata, segnata da rughe di tessuto per il troppo tempo del suo inutilizzo, appare altrettanto desolante quanto una tela orfana d'immaginazione. In entrambi i casi, il velo prepara alla vita (il pasto, il dipingere) ma non è vita; anzi, lascia l'amaro in bocca la freddezza vuota della sua quadrettatura, della sua prospettiva. Il colore, le linee curve, le macchie mancano a questa tovaglia invecchiata come mancano a un'immaginazione inaridita.

L'arte contemporanea si attarda poi anche sull'attualità politica del velo, ma lo fa sempre di sguincio, senza estenuarsi, come vuoti giornalisti prezzolati, sul centimetro in più o in meno che copre il volto della donna immigrata. Si osservi, a titolo di esempio, *Madonna* [Мадонна],



**Figura 5.** Elena Figurina (2002) *Madonna*, olio su tela, 90 x 80 cm, San Pietroburgo, Erarta–Galleria di arte contemporanea. Fotografia dell'autore.

di un'altra artista russa contemporanea di spicco, Elena Figurina [Елена Фигурина] (nata in Lettonia nel 1955).

Su uno sfondo rosso a campitura energica, un'esile figura si staglia compita, il volto di un anonimo viola a pennellate orizzontali, la veste dello stesso colore; vi s'indovinano due braccia e due manine agganciate in una postura di tenera timidezza. Spicca intorno al capo un velo bianco, quasi un turbante. L'opera è del 2002, ad appena un anno dalla tragedia delle Torri Gemelle. Anche in questo caso l'interazione col titolo è fondamentale. Grazie al suggerimento verbale, il gioco dei colori semplici, l'arrangiamento delle forme e la topologia del dipinto designano il corpo di una Madonna, uno dei corpi femminili più rappresentati nell'arte occidentale. Allo stesso tempo, la dialettica titolo–immagine insinua anche che, fatta astrazione del volto, ciò che contraddistingue una Madonna come figura cardine dell'iconografia cristiana è lo stesso elemento che rende il corpo della donna arabo–musulmana così estraneo allo spettatore occidentale: il velo. La Madonna è la “nostra” Madonna perché indossa il velo, sembra suggerire il dipinto, ed il velo è anche ciò che rende il corpo della donna

arabo–musulmana “altra”. Ma il dipinto non si limita a questa provocazione. Invita piuttosto a una riflessione sul fatto che il volto della donna scompare sullo sfondo di un rosso che evoca inevitabilmente il sangue, la violenza, mentre un corpo minuto di donna in lutto (il viola, colore quaresimale per eccellenza) si stringe su sé stesso, come a voler scomparire dalla tela, come fosse un corpo di bambina. Vedere l’innocenza di una bambina nel corpo della Madonna, ma anche in quello della donna astratta, della donna velata, di cui tanto parla il cattivo giornalismo; ridare un volto a questa sofferenza, al di là del velo che lo circonda: questo sembra essere uno dei messaggi del dipinto.

#### 5.4. Il velo delle verità

Non si possono azzardare estrapolazioni a partire da un corpus esiguo di dipinti, sia pure conchiuso in un ambito culturale e storico limitato, come quello della Russia contemporanea. Innumerevoli sono le rappresentazioni del velo, nelle culture odierne in tutte le forme e in tutte le varianti di questo fondamentale dispositivo antropologico. Sia pure a seguito di un’osservazione impressionistica, tuttavia, un dato pare emergere con prepotenza: se ogni società costruisce i propri abiti scopici, tramite i quali occulta o mostra in maniera più o meno stringente i corpi e gli oggetti che circolano all’interno di una comunità e che sono di volta in volta esibiti e nascosti, guardati e sottratti alla vista, posseduti con lo sguardo e desiderati, e se gli artisti contemporanei sono coloro che più problematizzano questa dialettica, anche sulla scorta della centralità che il velo ha da sempre assunto nella storia delle rappresentazioni visive, allora questa riflessione, o meglio questa auto–riflessione dell’arte contemporanea sul velo, è piuttosto malinconica, quando non distopica. Il velo è riferimento all’ossessione scopica del nostro tempo, oppure alla vanità dell’apparire, ovvero all’illusorietà del consumo, o ancora all’aridità dell’immaginazione o alle storture etnico–religiose e di genere. In filigrana, dietro tutte queste rappresentazioni provocatrici, ironiche, sarcastiche, malinconiche, amare del velo scorre un pensiero che, sia pure nel mondo programmaticamente anticonformista dell’arte contemporanea, pare confermare uno dei clichés del nostro tempo: la verità delle cose, l’innocenza del mondo, si cela al di là dei suoi veli. Tutto ciò che s’interpone fra lo sguardo del



soggetto e gli oggetti del suo interesse è opponente disforico da eliminare al più presto. La catarsi scopica consiste allora nell'inseguimento di una trasparenza assoluta ove ogni forma di ostacolo alla visione scompaia. Tali sono la forza e la centralità della pulsione visiva nelle culture contemporanee che ogni istanza di nascondimento, da quella di un'immaginazione che si ripiega nel silenzio visivo a quella del corpo di donna serbato da occhi desideranti, appare illegittima. Al semiotico o all'analista di culture non spetta il compito di suggerire sentieri migliori per lo sviluppo delle civiltà, anche perché non avrebbe la forza di diffondere una pedagogia. Il semiotico non può però non registrare questo squilibrio, questa idea che la verità si situi sempre al di là del velo e non attraverso il velo. È forse un'ennesima versione della fantasia nevrotica di cui tanto parla la psicanalisi, specie nella versione lacaniana interpretata da Žižek, e che costruisce incessantemente il simulacro di un oppressore al fine di rilanciare il "fantasma della libertà" e dunque l'utopia di una sua realizzazione completa. Se lo studio interdisciplinare del velo ha un compito oggi, è allora forse proprio quello di dichiarare lo statuto fantastico di questa utopia. La verità che è dietro il velo non esiste indipendentemente da esso. La trasparenza attrae solo nella sua dialettica con l'opacità, e liturgie antiche ci hanno tramandato varie coreografie del nascondimento esattamente perché, come si è evidenziato nella prima parte di questo scritto, la rivelazione ha bisogno di veli. L'arte contemporanea è senz'altro in diritto di sognare un disvelamento totale, o una società senza opacità. E tuttavia non cogliere il carattere illusorio di ogni idea di rivelazione è forse gesto altrettanto se non più infantile di quello che occulta per avvalorare. L'*homo rivelans* che sognano molte estetiche o politiche moderne e contemporanee non è infatti che il contraltare dell'*homo velans*. Le verità del velo continueranno a essere non solo le verità che il velo nasconde, ma anche quelle che il velo produce, nascondendole.

## Paralatria: il senso nascosto del sacro<sup>1</sup>

Secrets, silent, stony sit in the dark palaces of  
both our hearts: secrets weary of their tyrann-  
ny: tyrants willing to be dethroned.

(James Joyce, *Ulysses*)

### 6.1. Religioni, clandestinità e segni

Numerosi sono i casi, nella storia, d'individui o di comunità intere che siano stati costretti da volontà esterne a reprimere la manifestazione delle proprie credenze religiose<sup>2</sup>. Da molti punti di vista, si tratta di un fenomeno analogo alla censura e, come questa, scatena una molteplicità di conseguenze semiotiche<sup>3</sup>, fra le quali la creazione di una serie di stratagemmi per poter continuare a professare il proprio credo in forma clandestina. Nel caso in cui l'interdizione tocchi singoli individui, essa non produce solitamente effetti visibili nell'evoluzione dei segni utilizzati da una religione. Diverso, invece, è il caso in cui intere comunità si vedano obbligate a tacere la propria appartenenza spirituale, per esempio sottomettendosi a processi di conversione forzata cui seguono lunghi periodi di clandestinità spirituale. In questi casi, soprattutto se la repressione avviene in forme prolungate, violente, e sistematiche, tutto

1. Una prima versione di questo saggio è stata presentata come conferenza plenaria in occasione del convegno "La comunicazione segreta", organizzato da Alessandra Pozzo presso l'Università di Bologna, il 26 ottobre 2016; una versione in italiano è stata poi pubblicata da *E/C*, la rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, il 23 dicembre 2018. Ringrazio Gianfranco Marrone per l'opportunità.

2. Per avere un'idea generale di quante comunità religiose, ancora oggi, siano soggette a repressione e, dunque, alla necessità di nascondersi, si consultino Leone 2007, Fox 2016, e Norton 2016.

3. Per una visione d'insieme sulla semiotica della censura, si legga Leone 2015.

l'apparato semiotico di una comunità religiosa — quello col quale essa normalmente consente ai suoi membri di comunicare i propri convincimenti religiosi sia all'interno che verso l'esterno<sup>4</sup> — è destinato a subire un mutamento progressivo e radicale, condizionato dalla necessità della segretezza. Da un lato, la comunità continua a sentire il bisogno di comunicare la religiosità, per esempio nella necessità di seguire a officiare, sia pure in clandestinità, i propri rituali collettivi; dall'altro lato, dato il controllo occhiuto delle forse esterne repressive, tutti i segni di questa comunicazione religiosa devono modificarsi al fine di sfuggire alla persecuzione. Essi divengono, nella maggior parte dei casi, segni ambigui, dotati, come direbbe la semiotica greimasiana, di una doppia o multipla isotopia: da una parte, essi possono essere decifrati dagli adepti come riferimento sibillino alle pratiche religiose tradizionali; dall'altra, essi sfuggono alla censura perché presentano il proprio significante come ancorato a contenuti diversi, oppure come del tutto privo di significato spirituale. Quando la repressione di una comunità religiosa avviene in forme prolungate e sistematiche, inoltre, questo insieme di segni anfibolari, il quale consente alla comunità di sopravvivere nel tempo sia pure nel segreto, si costituisce in vero e proprio sistema liturgico, il quale in certi casi assume e rivendica un'autonoma dignità simbolica rispetto a quello della religione "libera". In tali casi, il sentimento di appartenenza religiosa solitamente si rafforza, in quanto gli adepti di una comunità spirituale clandestina devono, al contempo, conoscere il sistema liturgico di partenza della comunità e il codice segreto attraverso il quale tale sistema si traduce in apparato di segni ambigui, con una faccia interna rivolta ai credenti e una faccia esterna, inerte, rivolta ai persecutori. In queste condizioni, infatti, mantenere il riserbo assoluto con l'esterno rispetto alla vera natura dei segni spirituali è fondamentale affinché essi continuino a funzionare quale schermo protettivo nei confronti della repressione, mentre contemporaneamente permettono alla comunità di far circolare al proprio interno il senso religioso.

A ben guardare, sono forse più i periodi e i frangenti storici nei quali le comunità religiose si sono sviluppate e hanno elaborato i propri segni in forma occulta, secondo codici ambigui e sibillini, dei periodi in cui, invece,

4. Per uno studio complessivo della semiotica dell'enunciazione religiosa, si veda Leone 2014 *Annunciazioni*.

esse hanno potuto esprimere liberamente la propria enunciazione pubblica. Nel caso del Cristianesimo, per esempio, gran parte della storia iniziale di questa religione si caratterizza per uno sviluppo semiotico che avviene in condizioni di repressione, persecuzione, e dunque clandestinità, essenzialmente dovute all'ostilità del potere politico romano nei confronti del messaggio socialmente dirompente del nuovo credo<sup>5</sup>. I segni, i discorsi e i testi elaborati in tali condizioni dalle prime comunità cristiane, tuttavia, non scompaiono del tutto nel momento in cui il Cristianesimo diviene religione ufficiale dell'Impero, ma continuano a circolare al di fuori della clandestinità, spesso perdendo progressivamente il loro senso originario man mano che il codice stesso che ne faceva delle enunciazioni ambigue smette di essere tramandato all'interno delle comunità cristiane o diviene appannaggio di specialisti. Si pensi all'icona del pesce, per esempio, di cui solo aneddoticamente adesso si ricorda che fu forse riferimento sibillino all'appartenenza cristiana, laddove in passato poté trattarsi di una questione di vita o di morte.

Siccome la repressione e la censura non sono affatto eccezionali nella storia delle religioni, ma anzi fanno spesso parte della situazione "normale" in cui si sviluppano le comunità religiose nascenti quando devono sottrarsi all'ostilità di comunità spirituali o ideologiche più potenti e affermate, o quella in cui — per periodi storici spesso anche assai lunghi — sopravvivono comunità religiose minoritarie a dispetto delle persecuzioni da parte della maggioranza religiosa o politica, è allora lecito chiedersi se vi sia una sistematicità nella natura delle trasformazioni semiotiche che un linguaggio religioso subisce in clandestinità. Alcuni di questi mutamenti sono senz'altro legati alla natura specifica del credo represso. La religione Bahá'í, per esempio, prevede un dispiegamento di segni liturgici assai più limitato rispetto al Cattolicesimo, anche in condizioni di assoluta libertà, ed è dunque normale che, nella situazione di persecuzione che attualmente soffre per mano del regime iraniano, presenti trasformazioni semiotiche limitate, o per lo meno inferiori rispetto a quelle che, come vedremo, una religione essenzialmente liturgica, quale il Cristianesimo, subisce in condizioni di clandestinità<sup>6</sup>.

5. Alcune recenti prospettive su questo complesso argomento si trovano in Engberg, Eriksen, and Petersen 2011, Kotrosits 2015, e Rohmann 2016.

6. Sulla persecuzione e lo sviluppo della fede Bahá'í si legga Warburg 2006.

Tuttavia, è legittimo ipotizzare che in tutti i casi della storia in cui le comunità religiose siano state costrette a esprimersi e tramandare i propri contenuti nel segreto, quest'ultimo abbia agito come un operatore semiotico il quale ha poi condotto a trasformazioni secondo pattern ricorrenti, secondo codici di alterazione che si ripresentano nella storia e nelle culture indipendentemente dalla natura specifica della religione occultata. In altri termini, vi sarebbero modalità costanti, o perlomeno analoghe, attraverso cui le religioni trasformano i propri segni quando sono soggette a censura. Il passaggio da enunciazioni manifeste del senso religioso a sistemi di copertura che, pur mantenendo inalterata o quasi la comunicazione religiosa interna alla comunità, la renda di fatto invisibile all'esterno, si dispiega attraverso meccanismi semiotici ricorrenti. Di fatto, tali meccanismi si risolvono in una dinamica piuttosto semplice, seppure con effetti diversificati. Istituire una religione segreta significa elaborare un meta-codice che faccia corrispondere all'insieme A di segni che normalmente la comunità religiosa, in situazione di libertà, utilizza per la propria comunicazione, a un insieme B di segni che *stanno per i primi* in situazione di clandestinità. La natura di questi ultimi segni, tuttavia, deve essere tale da prestarsi sempre a una lettura bi-isotopica: da un lato, essi letteralmente "scompaiono" nel tessuto di comunicazioni della società in cui circolano come non-marcati religiosamente; dall'altro lato, essi possono essere usati dagli adepti come riferimenti in filigrana al codice religioso soggiacente e occulto.

L'elaborazione di questo meta-codice, tuttavia, non è l'unica dinamica in base alla quale si trasformano le religioni in condizioni di clandestinità. Il linguaggio di una comunità religiosa clandestina, infatti, muta a seguito di una volontà esplicita di elaborare un codice segreto di enunciazione religiosa ma si trasforma anche per il fatto stesso di rimanere clandestina, soprattutto se isolata rispetto ad altre comunità della stessa religione che siano invece in condizioni di esprimersi liberamente. L'isolamento, infatti, produce nella comunità segreta effetti analoghi a quelli che esso sortisce negli ambienti naturali isolati, o in quelli linguistici insulari, nei quali l'evoluzione naturale da un lato e quella socio-linguistica dall'altro danno luogo a varietà spesso assai lontane rispetto a quelle originarie. Come i linguaggi o i dialetti isolati, infatti, anche le religioni clandestine si trasformano internamente per effetto stesso del proprio isolamento segreto, per il fatto di doversi perpetuare nella storia senza avere contatti con l'esterno.



## 6.2. Breve storia del Cristianesimo in Giappone

Lo sviluppo in clandestinità del Cristianesimo giapponese costituisce un primo caso di studio ideale per osservare lo svolgimento di tali dinamiche appena descritte in astratto. Qualche breve cenno alla storia del primo Cristianesimo nipponico sarà utile a inquadrare il fenomeno nel suo contesto<sup>7</sup>. Secondo la tradizione, il primo contatto fra Europa e Giappone avvenne nel 1543, quando tre mercanti portoghesi sfuggirono con una lancia dal loro naviglio al fine di raggiungere la costa meridionale della Cina, ma un tifone li spinse verso l'isola di Tanegashima, a sud del Kyushu. Quando il più famoso evangelizzatore del Giappone, Francesco Saverio<sup>8</sup>, arrivò nell'arcipelago, i *daimyō*<sup>9</sup> e i commercianti locali avevano già sviluppato un vivo interesse per la cultura europea, per esempio per il sorprendente potere delle armi da fuoco, sconosciute in Giappone. Il Cristianesimo era considerato come un aspetto di questa cultura e veniva recepito in maniera favorevole. Inoltre, la frammentazione sociale, politica, e religiosa del Giappone alla metà del sedicesimo secolo incoraggiava molti a divenire "Kirishitan", come i cristiani venivano e sono tuttora denominati in giapponese. Alcuni daimyō persino incoraggiarono la diffusione del Cristianesimo nella società nipponica, usandolo quale antidoto contro i centri e le comunità buddisti, considerati come principale ostacolo all'unificazione del paese. Nel 1560, per esempio, i Gesuiti ottennero il permesso di fare proseliti a Kyoto da Yoshiteru<sup>10</sup>, lo shogun di Ashikaga<sup>11</sup>. Tuttavia, cinque anni più tardi lo shogun venne assassinato, e i buddhisti convinsero l'Imperatore a espellere i Gesuiti dalla città. Quando poi la Compagnia di Gesù tornò a stabilirsi in Giappone, sviluppò una tendenza ad adottare la

7. La bibliografia sulla diffusione del Cristianesimo in Giappone è molto vasta. Fra le opere principali, in ordine cronologico: Haas 1902; Delplace 1909–10; Schurhammer 1923; Anesaki 1930; Voss and Cieslik 1940; Laures 1950, 1954, 1959; Jennes 1973; Kitagawa 1990; Bourdon 1993; Boxer 1993; Moran 1993; Ross 1994; Alden 1996; Okano 2002; Ward 2009; Dunoyer 2012. Una lunga bibliografia su questo argomento, in giapponese così come nelle principali lingue occidentali, è inclusa in Kitagawa 1990: 136–7; si consulti anche Elison 1973, che contiene una cronologia dettagliata (pp. ix–xi). Per ragioni di spazio, qui si omettono gli studi in lingua giapponese, che sono pure assai numerosi.

8. Francesco Saverio, Santo; Javier (Navarra), 7 aprile 1506–Isola di Sancian, Cina meridionale, 3 dicembre 1552.

9. (大名); la carica feudale più importante tra il XII secolo e il XIX secolo in Giappone.

10. Ashikaga Yoshiteru (足利 義輝); 31 marzo 1536–17 giugno 1565.

11. Ashikaga è una città situata nella Prefettura di Tochigi, nella parte settentrionale della regione di Kantō.

stessa struttura sociale delle comunità religiose giapponesi tradizionali, trasformandosi in un gruppo così compatto da rappresentare essa stessa un nuovo ostacolo per i piani di unificazione dei daimyō giapponesi. Nel 1569, tuttavia, Nobunaga<sup>12</sup> rovesciò ancora una volta la situazione, proteggendo le missioni gesuite fino alla fine dei suoi giorni. Alla sua morte nel 1582, si contavano in Giappone circa 150.000 Kirishitan, duecento chiese, e numerosi collegi, seminari e altri centri di educazione cristiana. Nel 1582, i tre daimyō cristiani inviarono quattro giovani giapponesi che avevano studiato nel seminario di Arima dal Kyushu all'Europa per rendere visita, come ambasciatori, a Filippo II a Madrid e a Gregorio XIII a Roma.

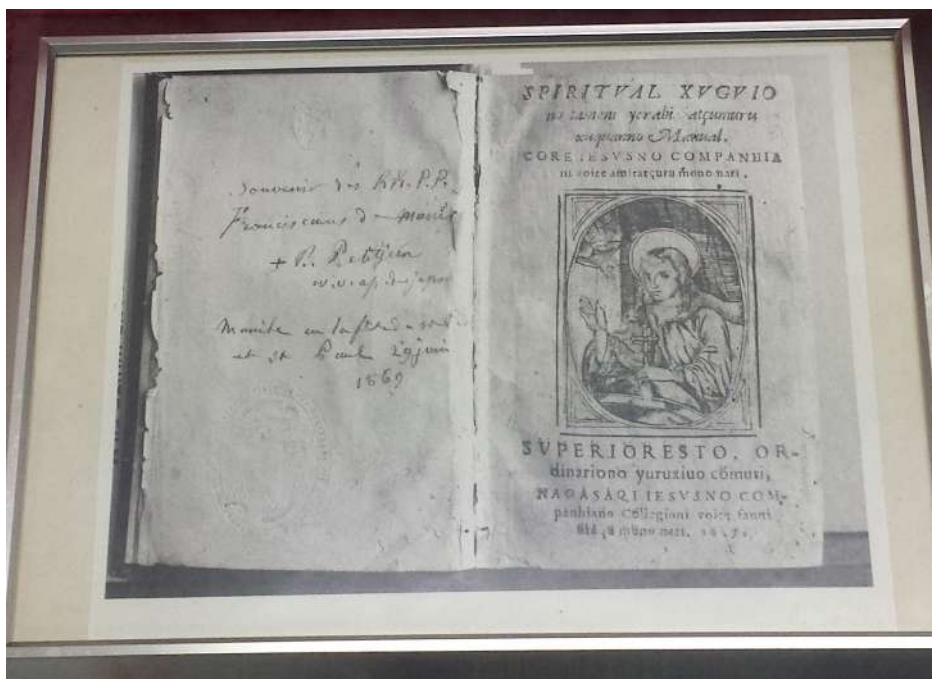
Il successore di Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi<sup>13</sup>, mantenne un atteggiamento più ambiguo nei confronti dei Cristiani. Da un lato mostrò una certa benevolenza, dall'altro nel 1587 bandì i missionari perché riteneva che i daimyō Kirishitan stessero acquisendo potere eccessivo. Emanò inoltre un editto, affermando che commercianti e viaggiatori dall'India erano benvenuti in Giappone, purché si astenessero dal proselitismo. Continuarono tuttavia anche in questo periodo incerto le attività dei missionari cristiani, e in particolare dei Francescani inviati dal Governatore di Manila.

Il primo episodio di persecuzione violenta contro i Kirishitan ebbe luogo nel 1596. Secondo una tradizione la cui fondatezza storica è oggetto di dibattito fra gli studiosi, il capitano di un vascello spagnolo, il *San Felipe*, che aveva fatto naufragio nel 1596 nei pressi della costa giapponese, rivelò alle autorità locali che il sovrano spagnolo intendeva conquistare il Giappone con l'aiuto dei missionari cristiani. A seguito di queste voci, ventisei cristiani — alcuni Francescani e i loro assistenti Kirishitan giapponesi — furono crocifissi a Nagasaki nel 1597, e i Gesuiti ricevettero l'ordine di lasciare il Paese. La morte di Hideyoshi nel 1598, tuttavia, mise fine alla persecuzione. I Gesuiti, i Francescani, i Domenicani e gli Agostiniani vennero tollerati in Giappone fino al 1613. Ancora nel 1607, il Collegio gesuita di Nagasaki, sede della prima tipografia cristiana del Giappone, allestita con i macchinari importati nel Paese a seguito dell'ambasciata del 1582, pubblicava lo *Shukan no manuaru* [洙冠のまぬある], una guida all'educazione e agli esercizi spirituali cristiani, il cui frontespizio è visibile nella Figura 1.

L'anno seguente, il Cristianesimo fu ufficialmente bandito per la secon-

12. Oda Nobunaga (織田 信長); Nagoya, 23 giugno 1534–Kyoto, 21 giugno 1582.

13. (豊臣秀吉 o 豊臣秀吉); Nagoya, 2 febbraio 1536–Castello Fushimi, 18 settembre 1598.



**Figura 1.** Shukan no manuaru [洙冠のまぬある], Collegio di Nagasaki, 1607. Nagasaki: Museo della cattedrale Urakami. Fotografia dell'autore.

da volta e il Buddhismo dichiarato unica religione ufficiale del Giappone. I missionari stranieri vennero espulsi e i Kirishitan giapponesi dovettero scegliere fra la conversione e la deportazione verso Manila, il Siam, o Macao. Dopo una pausa molto breve nel 1614 e nel 1615, la persecuzione contro i cristiani del Giappone deflagrò nuovamente, con ferocia persino maggiore, nel 1616, quando un terzo editto anti-cristiano venne emanato, e diede luogo a una repressione culminata con il “grande martirio” di Nagasaki del 1622. A seguito della ribellione cristiana di Shinabara<sup>14</sup> nel 1637, lo shogun Iemitsu<sup>15</sup> decise d’interrompere ogni contatto fra il Giappone e i Paesi stranieri, con la sola eccezione di alcune vie di commercio gestite dagli olandesi nell’enclave di Dejima loro assegnata a Nagasaki. Da questo momento in poi, i Cristiani giapponesi continuarono a professare la loro fede in segreto, e a preservarla gelosamente fino alla riapertura del Giappone all’Occidente nel diciannovesimo secolo<sup>16</sup>.

14. Città della prefettura di Nagasaki.

15. Tokugawa Iemitsu (徳川 家光); Tokyo, 12 agosto 1604–8 giugno 1651.

16. Un recente studio d’insieme sul fenomeno dei Kakure Kirishitan è Miyazaki 2014; si con-



**Figura 2.** Tabellone con riferimenti agli editti anti-cristiani ritrovato nel tempio Zempuku-ji, Tokyo, 1857. Nagasaki: Museo della cattedrale Urakami. Fotografia dell'autore.

### 6.3. Persecuzione e nascondimento dei Kirishitan

Ancora nel 1857, nell'ultimo decennio dello shogunato Tokugawa<sup>17</sup>, si trovavano in Giappone tabelloni lignei come quello riprodotto nella Figura 2, nel quale si promettevano, in base agli editti anti-cristiani, 500 monete d'argento come ricompensa per i delatori di sacerdoti; 300 per quelli di missionari; 300 per i delatori di riconvertiti; 100 per chi accusasse qualcuno di vivere insieme a un cristiano; se la persona accusata fosse stata trovata in un luogo diverso da quello di residenza, poi, il proprietario del luogo, insieme a cinque altre persone, sarebbe stato punito, e così pure i familiari dell'accusato.

È importante segnalare l'esistenza di questo sistematico incoraggiamento alla delazione, in quanto è proprio in relazione a tali violenti accorgimenti repressivi che nasce la necessità, per il Cristianesimo giapponese così come per altre religioni nelle stesse condizioni sociopolitiche, di sviluppare un codice di segretezza, capace di garantire almeno un minimo di vita spirituale comunitaria pur sfuggendo al pericolo della delazione.

sulti anche Turnbull 1998, oltre al classico Tagita 1954.

17. (徳川幕府); *Tokugawa bakufu*, 1603–1868.





Figure 3–4. Due esempi di *fumi-e*. Museo della cattedrale Urakami. Fotografie dell'autore.

In Giappone, infatti, il sospetto di questa religiosità clandestina spingeva lo shogunato a ricorrere non solo alle spie, ma anche a pratiche repressive tese a snidare i cristiani nascosti, come la tortura fisica dei sospettati e la ritualizzazione censoria dei cosiddetti “*fumi-e*” [踏み絵]. Questa parola, composta di “*fumi*” [踏み], “calpestare” ed “*e*” [絵], immagine, designava le effigi di bronzo raffiguranti Cristo o la Vergine, ricavate da medaglie votive di origine spagnola confiscate ai Kirishitan e fissate su tavole di legno. Periodicamente, le autorità dello shogunato obbligavano i cittadini, soprattutto nelle zone focolaio di conversioni cristiane, a calpestare queste immagini, così da provare pubblicamente il proprio disprezzo per il Cristianesimo. Tale rituale di abiura periodica, noto come “*Ebumi*” [letteralmente, “il calpestare le immagini”] venne eseguito ogni anno nel-



la città di Nagasaki, maggiore centro Kirishitan del Paese, e in alcune altre zone “sospette”, dal 1628 al 1858. Vi sono ancora 19 *fumi-e* esistenti: le Figure 3 e 4 ne riproducono due conservate nel Museo della cattedrale Urakami, a Nagasaki. La prima rappresenta un Cristo in croce, la seconda una Pietà; entrambe sono visibilmente levigate dal secolare calpestio cui sono state sottoposte.

Dal punto di vista semiotico, esse interessano per più aspetti. Come in tutte le iconoclastie, vi si esprimeva un effetto paradossale, in base al quale lo shogunato di fatto contribuiva a tramandare l'esistenza di un'iconografia cristiana, e a ravvivarne la memoria nella comunità Kirishitan clandestina, per il fatto stesso di farne il centro di un periodico rituale di abiura<sup>18</sup>. Nel Museo dei Martiri Cristiani di Nagasaki si può oggi ammirare un'effigie di grande formato, scolpita nel 1965 dall'artista giapponese Hidekazu Nakata<sup>19</sup>, la quale magnifica sia in senso spaziale che in quello votivo uno dei medaglioni utilizzati per il rito dell'*ebumi*. La statua infatti reca il titolo di *Nostra Signora del Fumie* (Fig. 5).

In secondo luogo, nell'ambito di una semiotica delle reliquie, è straordinario osservare come l'effetto del continuo calpestio sul bronzo risultasse alla fine in una levigatura assai simile a quella che presentano le reliquie oggetto di sfioramenti votivi (il piede destro della statua bronzea di San Pietro in Vaticano, etc.). A lungo termine, questi strumenti visivi di pubblico rinnegamento della fede cristiana assunsero molte delle caratteristiche visive e delle connotazioni semantiche delle reliquie<sup>20</sup>. In terzo luogo, occorre osservare come fossero proprio i rituali di questo tipo a spingere la comunità clandestina a sviluppare una “doppia vita”, una pubblica nella quale si piegava suo malgrado a disprezzare il Cristianesimo e a calpestarne le sacre immagini, e una privata nella quale queste stesse immagini erano recuperate in forma occulta e circolavano in segreto. In altri termini, l'uso repressivo delle immagini cristiane a fini iconoclastici suggeriva la possibilità di sviluppare un meta-codice segreto per la loro sopravvivenza sotto mentite spoglie.

Grazie al paziente lavoro degli storici possiamo oggi ricostruire, sia pure in via ipotetica, un tipico altare segreto dei Kirishitan. Come

18. Per uno studio semiotico di questo effetto paradossale, si legga Leone 2016 *Smashing*.

19. (中田秀和).

20. Vedasi Leone 2014 *Wrapping*.



**Figura 5.** Hidekazu Nakata. 1965. *Nostra Signora del Fumie*. Immagine amplificata di uno dei medaglioni utilizzati per il rito dell'ebumi. Nagasaki: Museo dei 26 martiri di Nagasaki; fotografia dell'autore.

spesso accade nelle religioni perseguitate, tutti i segni della comunicazione spirituale, da quelli architettonici a quelli liturgici, si sviluppano nel senso di una sottile ambiguità, per cui devono essere abbastanza salienti per consentire alla comunità religiosa clandestina di riconoscersi e di utilizzarli per demarcare e articolare il proprio discorso, ma devono risultare al contempo del tutto insignificanti ai non adepti. L'impianto architettonico di un tempio Kirishitan, per esempio, apparentemente soleva non differire in nulla da quello di uno buddista: uno spoglia parete di legno, una porta anch'essa lignea, una colonna dello stesso materiale al centro, talvolta una piastrellatura senza particolari decorazioni: così si presentava l'angolo votivo di una vecchia casa cristiana clandestina nella penisola di Shimabara. Agli occhi dei fe-

deli, tuttavia, anche quest'apparente banalità architettuale costituiva un segnale per indicare che dietro l'assenza si celava in realtà una presenza; dietro la mancanza di elaborati riferimenti al culto buddhista si nascondeva l'intento di diluirne i tratti architettonici e visivi al fine di renderli compatibili con il culto cristiano.

La colonna di legno, però, celava un vero e proprio segreto: una cavità, scavata nel lato della colonna rivolto verso la parete, nella quale si nascondeva una statua di Maria Kannon, sulla quale ritorneremo. Per il momento, occorre sottolineare che, dal punto di vista semiotico, la presenza di questa cavità e il suo utilizzo per albergare una statua della Madonna costituivano una sorta di sistema semi-simbolico con la condizione stessa della comunità Kirishitan, la quale pure era costretta a preservare il proprio credo in anfratti lontani dallo sguardo persecutore dello shogunato. La statua prescelta per il culto, poi, una cosiddetta "Maria Kannon", soddisfaceva appieno i criteri del meta-codice della segretezza, in quanto si presentava anch'essa come sottilmente ambigua: da un lato, essa poteva effettivamente risultare come una rappresentazione della Madonna, sia pure secondo un'iconografia giapponese; dall'altro lato, invece, nel caso di un'ispezione dei persecutori, essa poteva contemporaneamente passare per la statua di una Kannon (観音). La figura 6 riproduce la fotografia di una di queste statuette, ritrovata all'interno di un altare Kirishitan detto "a tre livelli" (stile "Goto") nell'area di Nagasaki.

Paradossalmente, la storia dell'espansione coloniale del Cristianesimo fa registrare una convergenza fra, da un lato, le modalità con cui questa religione dovette nascondersi in Giappone e, dall'altro lato, quelle con cui, in altre regioni del pianeta, l'evangelizzazione condotta dai missionari cristiani costrinse le religioni indigene a nascondersi; il modo in cui i Kirishitan celavano le loro statuette cristiane nell'involucro di quelle buddhiste ricorda il modo in cui, nella Santeria, le comunità religiose afro-americane preservavano la morfologia dei propri numi yoruba attraverso l'effigie dei santi cristiani<sup>21</sup>. Uno degli stratagemmi attraverso cui una religione perseguitata sopravvive in clandestinità, infatti, è quello di fare leva su alcune caratteristiche antropologiche ricorrenti dell'enunciazione religiosa — come quella della personificazione antropomorfa della trascendenza — al fine di tramandare il proprio discorso sotto mentite spoglie.

21. Vedasi Pérez y Mena 1998.



**Figura 6.** Statuetta di “Maria Kannon” ritrovata nella zona di Nagasaki. Nagasaki: Museo dei 26 martiri. Fotografia dell’autore.

Nel caso del Cristianesimo giapponese clandestino, per esempio, la presenza, nell’iconografia tradizionale del buddhismo nipponico, di una Kannon (観音) con bambino detta “Jibo Kannon”<sup>22</sup> consentiva di assimilarne l’effigie in maniera assai efficace a quella della Madonna. La figura 7 ne rappresenta uno splendido esemplare in ceramica bianca, assai ben preservato, nel quale non è affatto difficile, per un occhio aduso all’iconografia cristiana, riconoscere una Vergine con bambino.

La Kannon è una *bodhisattva* associata con la compassione e venerata in gran parte del buddhismo Mahayana dell’Asia orientale. Una *bodhisattva* è, come è noto, una personalità la quale nella propria esistenza abbia generato *bodhicitta*, cioè un desiderio spontaneo di emulare il Buddha a beneficio di tutti gli esseri senzienti. La funzione antropologica e spiritua-

22. (慈母観音); Kannon “madre”.



**Figura 7.** Una Maria Kannon del periodo Edo. Nagasaki: Museo della cattedrale Urakami. Fotografia dell'autore.

le di questa figura buddhista, spesso associata alla compassione, all'amore materno, e alla devozione filiale, ma soprattutto la sua iconografia, che la rappresenta sempre come una figura materna, spesso accompagnata da un bambino, ne facevano il candidato ideale per trasformarsi in Maria Kannon, cioè un nascondimento buddhista dietro il quale i Kakure Kirishitan o Cristiani nascosti celavano la vera identità della Madonna. Non bisogna infatti dimenticare che l'iconografia della Vergine Maria cui erano stati esposti i giapponesi a partire dalla fine del sedicesimo secolo era già un'iconografia "tradotta", nel senso che spesso assumeva i tratti somatici, le vesti, la postura e i parafernalia di una nobildonna giapponese.

Le comunità Kirishitan veneravano anche immagini esplicitamente cristiane, ad esempio la cosiddetta "Nostra Signora delle Nevi", un mirabile





**Figura 8.** Rotolo di carta giapponese raffigurante la “Nostra Signora delle Nevi”. Nagasaki: Museo dei 26 Martiri; fotografia dell’autore.

esempio di arte Namban<sup>23</sup>, come si denomina l’arte cristiana prodotta dai missionari e dai loro allievi durante la prima evangelizzazione dell’arcipelago. Qui ogni ambiguità e possibile confusione con una Kannon viene fugata dall’iconografia della Vergine, la quale è evidentemente modellata su quella europea della prima modernità, ma anche dal formato stesso dell’immagine, abilmente dipinta su un rotolo di carta giapponese da appendere alla parete e da utilizzare come tramite visivo per indirizzare le proprie preghiere alla Vergine (Fig. 8).

Dato il carattere esplicitamente cristiano di questa immagine, essa doveva essere appositamente nascosta, e di fatto lo era la maggior parte del tempo, in un tronco di bambù nel quale era stato ricavato un insospettabile sottofondo (Fig. 9).

23. (南蛮); letteralmente, “barbari del sud”.



**Figura 9.** Tronco di bambù, nascondiglio del rotolo contenente un'effigie della “Nostra Signora delle Nevi”. Nagasaki: Museo dei 26 Martiri; fotografia dell'autore.

A questo proposito, i Kakure Kirishitan del Giappone manifestavano diversi “stili di nascondimento”. Quelli di Nagasaki, Sotome, e Goto<sup>24</sup>, più soggetti allo scrutinio dello shogunato, tendevano a occultare i loro altari votivi in quelli buddhisti, secondo vere e proprie operazioni di camouflage spirituale. I cristiani nascosti di Ikitsuki<sup>25</sup>, invece, tendevano a utilizzare un'iconografia cristiana più esplicita — quella delle pitture sacre dette “Nandogami”<sup>26</sup> — ma le rinchiudevano in nascondigli, cassetti, o scrigni nei quali nessuno potesse vederle, estraendole solo in occasione della preghiera o dei momenti rituali. In entrambi i casi, tuttavia, il meta-codice del nascondimento richiedeva alcuni segni aggiuntivi che esplicitassero agli adepti la natura semioticamente ambivalente degli oggetti spirituali. Nel caso delle Maria Kannon, la loro identità cristiana era spesso segnalata da una croce scolpita nella parte posteriore, e invisibile agli osservatori non iniziati. La figura 10 rappresenta una di queste statuette, conservata nel Museo della Cattedrale Urakami di Nagasaki. Uno specchio, appositamente collocato dietro la statuetta, permette di identificarla come cristiana invece che come buddhista proprio grazie al segno distintivo ma nascosto del crocifisso.

In altri casi era lo stesso involucro utilizzato per l'occultamento dell'icona religiosa ad esplicitarne l'appartenenza, come nella Maria Kannon

24. Centri urbani nella prefettura di Nagasaki.

25. Isola nella prefettura di Nagasaki.

26. (納戸神); letteralmente, “deità del ripostiglio”.



**Figura 10.** Maria Kannon con croce di riconoscimento scolpita a rilievo nella parte posteriore della statuetta. Nagasaki: Museo della cattedrale Urakami. Fotografia dell'autore.

della figura 11, nascosta in uno scrigno di legno sulla cui anta destra è possibile scorgere in controluce una raffigurazione delle tre croci del Golgota (Fig. 11). Questi segni di riconoscimento alleviavano lo sforzo di dissociazione che era richiesto al fedele cristiano giapponese quando, pur trovandosi di fronte alla statua buddhista di una Kannon, doveva riconoscervi, nondimeno, la Vergine Maria.

La sopravvivenza di una comunità religiosa non è mai soltanto un fatto puramente spirituale ma dipende anche dalla possibilità di produrre e riprodurre le condizioni materiali indispensabili per tramandare una tradizione<sup>27</sup>. Quando una comunità religiosa vive in clandestinità, deve allora ricorrere a tutta una serie di espedienti che le consentano di soddisfare la necessità di queste condizioni materiali, pur senza poter ricorrere al nor-

27. Si veda Plate 2015.



**Figura 11.** Maria Kannon in uno scrigno di legno sulla cui anta destra sono visibili tre croci. Nagasaki: Museo della cattedrale Urakami. Fotografia dell'autore.

male contesto di approvvigionamento in cui vivono invece le comunità spirituali libere. Uno degli aspetti più straordinari del caso dei Kakure Kirishitan — il quale si deve senz'altro anche in parte alla straordinaria fedeltà alle tradizioni della cultura giapponese — è che essi seppero tramandare il proprio credo per oltre sette generazioni, praticamente per più di due secoli e mezzo, senza mai avere contatti con centri cristiani esterni e senza poter ricorrere alla guida spirituale di sacerdoti o al sostegno materiale di artigiani cristiani.

#### **6.4. Trasformazione dei segni religiosi in condizioni di clandestinità**

Questa condizione di riproduzione simbolica nella clandestinità e nell'isolamento non poteva non condurre ad alterazioni a volte anche radicali della tradizione; alcune di esse, come si è visto, erano intenzionali, tese a consentire la sopravvivenza della comunità nel segreto; altri mutamenti, invece, si produssero in modo involontario per effetto stesso della clandestinità. Si può dire, in parole più semplici, che le religioni clandestine cambiano per poter restare nascoste, ma il fatto che restino nascoste al contempo le fa cambiare, in modi diversi e spesso più radicali rispetto a quelli che caratterizzano l'evoluzione delle comunità religiose di riferimento e non clandestine.



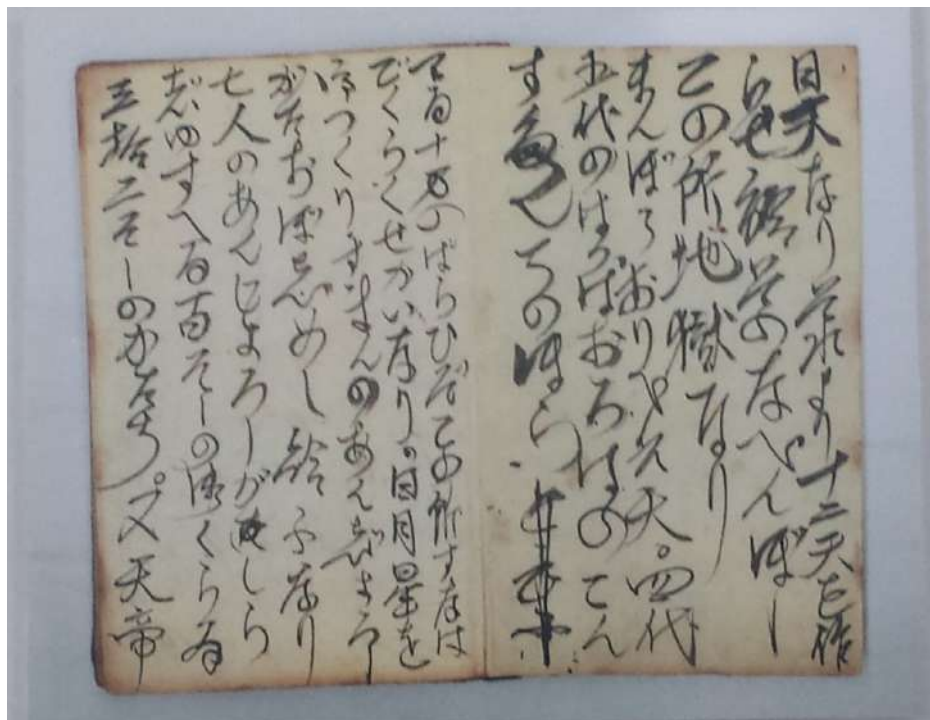
**Figura 12.** Cartigli contenenti frammenti di オラシヨ. Nagasaki: Museo dei 26 Martiri; fotografia dell'autore.

La comunità Kakure Kirishitan di Ikitsuki, ad esempio, non potendo procurarsi nuovi “dipinti sacri”, li custodiva gelosamente, ma al contempo sentiva la necessità di restaurarli in modo periodico. Ebbene, a ogni nuovo restauro i fedeli aggiornavano l’acconciatura di Maria Vergine e i suoi abiti, per metterne l’aspetto al passo con la moda del tempo. Senza dubbio questo accorgimento non era motivato dal desiderio di seguire la moda, ma di attualizzare le apparenze dell’icona al fine di mantenerne inalterato, invece, l’effetto di presenza, la capacità d’instaurare una relazione con l’isolato presente della comunità.

Un altro esempio concerne la trasmissione delle preghiere. Con l’editto anti-Kirishitan del 1637, cessarono totalmente le attività tipografiche cristiane in Giappone. La circolazione dei testi cristiani già stampati, inoltre, divenne molto rischiosa. Di conseguenza, le preghiere e le altre formule rituali della comunità cristiana giapponese presero a essere trasmesse oralmente, con inevitabili fenomeni di alterazione dei contenuti durante la trasmissione. In altri casi, esse vennero trascritte a mano in forma cifrata, e custodite in segreto con il nome di “オラシヨ”, termine di evidente origine portoghese (“*oração*”). La figura 12 riproduce la fotografia di alcuni cartigli contenenti frammenti di オラシヨ, tramandati segretamente di generazione in generazione dalla comunità cristiana clandestina di Sakitsu (Amakusa).

Nuove preghiere vennero poi create per soddisfare le specifiche necessità spirituali dei Kakure Kirishitan, come ad esempio la “preghiera abbreviata di contrizione”, da recitare dopo la cerimonia dell’Ebumi proprio al fine di espiare il peccato di aver calpestato, per salvare la propria vita, le sacre immagini cristiane. La figura 13 mostra uno dei libretti in cui questa





**Figura 13.** Libretto contenente la preghiera di contrizione abbreviata della comunità cristiana clandestina del Giappone. Nagasaki: Museo dei 26 Martiri; fotografia dell'autore.

preghiera veniva annotata e trasmessa attraverso le generazioni di cristiani clandestini.

Non bisogna dimenticare che l'effetto alterante della clandestinità s'innestava su una semiosfera religiosa in cui il Cristianesimo e i suoi discorsi erano già stati ampiamente trasformati durante la stessa evangelizzazione al fine di adattarsi al diversissimo contesto culturale locale. L'evoluzione in segreto acuì ulteriormente questa trasformazione, ma simultaneamente esprime l'esigenza di preservare nel tempo l'essenziale della dottrina cristiana in attesa di una liberazione anticipata dalla profezia delle sette generazioni: non è chiaro a che punto, nella storia dei Kakure Kirishitan, essi cominciarono a nutrire la certezza che, in capo al passaggio di tali sette generazioni di clandestinità, avrebbero potuto cominciare a vivere nuovamente la propria religione in libertà. Così di fatto avvenne con l'apertura del Giappone al mondo in epoca Meiji, ma è assai probabile che la profezia sia stata coniata ex-post per santificare ancor di più l'eccezionale esperienza della secolare clandestinità cristiana in Giappone. In ogni modo, i testi e la liturgia cristiani furono come distillati durante questi secoli di segretezza, con trasformazioni a volte radicali che tuttavia non alterarono

il nucleo centrale delle credenze comunitarie. Fu proprio grazie a questa strategia di mutamento e mantenimento insieme che, alla fine della clandestinità, i Kakure Kirishitan poterono di fatto ritrovare i contatti con la comunità cristiana internazionale e sentire di appartenervi. Questa distillazione è semioticamente interessante perché è come se, implicitamente, evidenziasse l'ossatura essenziale della cultura cristiana e dei suoi riti.

### 6.5. Nascondimento e libertà

Un'analisi approfondita dei testi, dei riti, della liturgia, del calendario, e degli altri discorsi religiosi della comunità Kirishitan sarebbe necessaria per descrivere in maniera dettagliata questa dialettica di trasformazione e mantenimento. Qui non vi è spazio che per un solo esempio. Nelle isole di Goto, parte della Prefettura di Nagasaki, la vigilia di Natale, chiamata "Otaiya", veniva celebrata secondo un rito trasmesso segretamente di generazione in generazione. Grazie alle testimonianze raccolte dagli storici e dagli antropologi presso gli ultimi Kakure Kirishitan<sup>28</sup>, il pasto pre-natalizio prevedeva una presentazione dei cibi la cui struttura è evidenziata nella Figura 14, mentre la Figura 15 rappresenta una ricostruzione di tale desco rituale.

Non occorre molto acume per comprendere come gli elementi cardine dell'Eucaristia, il pane e il vino, siano stati sostituiti dal riso e dal sakè; più interessante è invece il posizionamento, nei due vassoi contigui, di una ciotola piena di pesce crudo da un lato e di una contenente pesce cotto dall'altra. Non è forse azzardato sostenere che, attraverso questo allestimento rituale del cibo, la comunità clandestina cercasse di trasmettere ai propri discendenti non solo gli elementi-cardine dell'Eucaristia, ma anche il suo senso profondo di sacra trasformazione attraverso la morte, senza dimenticare che la simbologia del pesce come animale cristico era forse passata anche in Giappone.

Uno studio comparato di maggiore respiro dovrebbe a questo punto evidenziare punti di contatto e di divergenza fra queste retoriche del nascondimento in casi diversi di "religioni nascoste". A parte le inevitabili differenze che, come si è detto, sono dovute alla natura stessa della religione occultata,

28. Si veda l'eccellente documentario Whelan 1997.



**Figg. 14–15.** Struttura e ricostruzione del pasto pre-natalizio presso la comunità Kakure Kirishitan delle isole di Goto. Nagasaki: Museo dei 26 Martiri; fotografia dell'autore.

alla sua storia, al suo impianto ideologico, e soprattutto alle pratiche con le quali viene professata, tratti comuni si sviluppano secondo alcune direttrici che si possono riassumere come segue. In primo luogo, vi è un effetto semi-otico del nascondimento stesso; il desiderio di produrre segreto, in effetti, al di là del culto da nascondere, innesca caratteristiche enunciative simili, che essenzialmente consistono in un affievolirsi, sin quasi allo spegnimento, della salienza dei significanti; ciò è vero per i Kakure Kirishitan giapponesi come per le comunità ebraiche che, durante il Medio Evo e nella prima età moderna, conservarono segretamente la propria identità religiosa nella penisola iberica<sup>29</sup>. In secondo luogo, come si è visto, l'instaurazione di un meta-codice della segretezza conduce alla circolazione, nella semiosfera

29. Vedasi Wachtel 2013.

religiosa di una comunità, di segni anfibolari, per la cui disambiguazione è necessario non solo un meta-codice, ma anche un posizionamento interno al circolo del segreto; solo chi vi è iniziato, infatti, può superare il velo delle apparenze grazie a piccole marche di disambiguazione, anch'esse nascoste. Tuttavia, l'esempio di Maria Kannon dimostra come tale strategia, pur creando una separazione netta fra adepti e non adepti, fra coloro che condividono i segni segreti della comunità religiosa perseguitata e gli outsider, in ultima istanza si basa sul fatto che, al di là delle differenze, le religioni comunque spesso si assomigliano quanto alle necessità antropologiche che tendono a soddisfare. L'espressione di una deità dall'afflato materno è presente, per esempio, sia nel Buddhismo che nel Cristianesimo, ed è proprio questa comunanza a essere sfruttata, in caso di persecuzione, per nascondere il culto del secondo nelle pieghe di quello del primo.

Ciò deve però altresì condurre a una riflessione sulla presenza di una scala di difficoltà retorica della segretezza, dovuta proprio alle condizioni semi-otiche di partenza e a quelle di arrivo del progetto di nascondimento. Celare una religione ricca di segni e pratiche comunitarie come il Cattolicesimo all'interno di una religione che, al contrario, si astiene da ogni manifestazione esteriore è sicuramente più arduo, perché richiede ai fedeli di spogliare la loro liturgia in modo radicale al fine da renderla assimilabile al nuovo contesto persecutorio; è tuttavia parimenti difficile, come dimostra la storia delle comunità ebraiche perseguitate nel mondo cattolico durante la prima modernità, effettuare il nascondimento opposto, in quanto richiede l'accettazione, nella comunità religiosa d'origine, di una serie di pratiche e riti che, letteralmente, non hanno alcun senso per la comunità religiosa clandestina.

In entrambi i casi, in ogni modo, accade alle religioni censurate quello che accade alle arti quando subiscono il giogo della repressione: in apparenza, esse si manifestano scaltre, e a volte estremamente creative, nel tentativo di perpetuarsi pur nel letto di Procuste della persecuzione. In ultima istanza, tuttavia, poiché questa creatività non è indirizzata al fine di conseguire la più trasparente delle enunciazioni spirituali, ossia quella che meglio si adatti all'impianto ideologico della religione, ma è invece completamente assorbita dal progetto di resistere nel segreto, i risultati finali della dialettica fra censura e immaginazione, anche nell'ambito religioso, non possono che essere impoverenti. È esclusivamente nella libertà, infatti, che fioriscono pienamente non solo le arti, ma anche i culti, decidendo in autonomia i gradi e i modi della propria trasparenza e opacità senza doverli tarare nel terrore della persecuzione.





## Paralogia: il senso nascosto della voce<sup>1</sup>

τῷ τε εἶναι<sup>1</sup> που περὶ πάντα ἀναγκάζονται  
χρησθαι καὶ τῷ ἄλλῳ καὶ τῷ ἄλλων<sup>2</sup>  
καὶ τῷ καθ' αὐτὸ καὶ μυρίοις ἑτέροις, ὧν  
ἀκρατεῖς ὄντες εἴργεσθαι καὶ μὴ συνάπτειν  
ἐν τοῖς λόγοις οὐκ ἄλλων δέονται τῶν  
ἐξελεγχόντων, ἀλλὰ τὸ λεγόμενον οἴκοθεν  
τὸν πολέμιον καὶ ἐναντιωσόμενον ἔχοντες,  
ἐντὸς ὑποφθεγγόμενον ὥσπερ τὸν ἄτοπον  
Εὐρυκλέα περιφέροντες ἀεὶ πορεύονται.

(Platone, *Sofista*, 252c)

### 7.1. Il ventre del linguaggio

È utile, per iniziare a comprendere il vincolo fra volto e linguaggio nell'enunciazione, ragionare sui ventriloqui<sup>2</sup>. Essi mettono in scena una disloca-

1. Una prima versione di questo saggio è stata presentata come conferenza plenaria del XLVII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Università di Siena, e sarà pubblicata negli atti a seguire; una versione in francese è in corso di pubblicazione all'interno di un *Festschrift* in onore di Jacques Fontanille.

2. Il ventriloquo nella Grecia antica era detto «engastrimita»; tale fu Euricle di Atene, praticante della gastromanzia, citato da Platone (*Sofista*, 252c) e Aristofane (*Le vespe*, 1017–1020); si legga in proposito Mastrangeli 2000; sulla storia dei ventriloqui in epoca moderna, si consulti Franklin, A., 1906, p. 725: « On nomme ainsi ceux qui ont l'art de modifier leur voix naturelle et de parler en remuant à peine les lèvres. Tout porte à croire que les sybilles, les pythonisses et autres devineresses de l'antiquité n'étaient que d'habiles ventriloques. Toutefois, je ne vois, dans les temps modernes, aucune femme qui se soit distinguée en ce sens. Parmi les ventriloques, dont le souvenir a été conservé, on peut citer un valet de chambre de François 1er, un sieur Constantin, qu'Etienne Pasquier avait connu ; Collet, dit l'Esprit de Montmartre, ainsi nommé, écrit Tallemant des Réaux, parce qu'il habitait Montmartre, et « qu'à cause d'une petite voix qu'il faisait, il sembloit que ce fust un esprit qui parlast de bien loin, en l'air ; » l'auteur de la Poupée parlante, qui fit courir tout Paris en 1784 ; le comédien Lécluse ; Borel et Fitz-James, tous deux propriétaires d'un café au Palais-Royal, et qui excellèrent, sous le premier Empire, dans l'art stupide des mystifications. On crut pendant longtemps que ces bateleurs parlaient du ventre, ce qui les a fait désigner sous une foule de noms

zione abnorme dell'organo e del centro immaginario di produzione della voce; per questo divertono, anche nel senso etimologico che spostano l'attenzione, e per questo risultano anche inquietanti, *Unheimlich*. Il ventriloquo sorprende perché ci si aspetterebbe che producesse i suoni del discorso da quella piccola cavità sita nella parte inferiore della faccia, la bocca, e che li ricevesse da quei ancor più minuscoli pertugi ai lati della testa, le orecchie; invece egli resta a bocca chiusa, le labbra frementi ma serrate, il volto come dimidiato fra lo sforzo corporeo di dar vita alla parola da un altrove innaturale e la simulazione di un'espressività che pur tuttavia questa parola accompagna, per quanto nella condizione discentrata di un viso che si dà alla vista ma non all'udito, giacché a questo si rivolge una fonte sonora e dunque linguistica altra, che il volto si punteggia con una mimica, ma nel senso di una pantomima, di una gestualità che non sgorga dall'interno, all'unisono con la voce, bensì che dall'esterno si affanna e di cui pertanto si percepisce lo sforzo di segnare una parola altrui, un altro segreto che vive nello stesso corpo, e che però al contempo è irrimediabilmente altro, e lo è precisamente perché è una voce senza volto che serpeggia attorno a un volto senza voce, un io sonoro e linguistico di cui si sospetta un viso che purtuttavia non si vede, di cui si vede invece un viso che è pateticamente altrui, di cui si ode la voce bassa e roca nella prossimità ma non dall'interiorità, una voce che non restituisce un io perché non passa da un volto ma da un ventre, nemmeno da una pancia ma da un ventre, nemmeno da un orifizio altro, foss'anche sconcio, ma da un organo che l'immaginario concepisce come chiuso, avvolgente, rivolto su sé stesso, con pareti spesse ma pur sempre interne, un organo in cui s'immerge ma che non emette, se non come scoria, residuo, impurità, per cui il rovesciamento del ventriloquo sta nell'esibire non soltanto il linguaggio del ventre ma anche il ventre del linguaggio, la sua parte lunare, infima, letteralmente intestina, ove la cultura dei cibi perde ogni dignità per diventare succo biologico, polpa

plus barbares les uns que les autres : engastriloques, engastrimandres, engastrimythes, engastro-mandres, gastriloques, sibilots, etc. » Il primo libro moderno sulla ventriloquia è probabilmente La Chapelle 1772; si consulti anche Flatau e Gutzmann 1894; sull'emergere della ventriloquia come metafora del rapporto fra creatività e linguaggio nell'ambito della critica letteraria soprattutto di epoca vittoriana, si legga Hodgson 1999; per una storia culturale della ventriloquia, Connor 2000; sulla ventriloquia come metafora della critica d'arte e letteraria, Goldblatt 2006; per un uso meta-testuale della ventriloquia, Davies 2012; sull'aspetto religioso, Schmidt 1998.

disgustosa, nutrimento nauseabondo della vita, anche di quella del corpo esterno, bello, levigato, della testa e soprattutto del volto e ancor di più della bocca, fulcro del linguaggio nel volto, bocca che non a caso in molte culture s'immagina come vera valvola pineale, luogo in cui entra il soffio divino dell'esistenza, non nel cuore né nella mente né tantomeno nel ventre ma nella bocca, in cui non entra mai nutrimento, se non nell'abbrutimento animale, ma solo cibo, ovvero solo cultura, ovvero solo linguaggio, e da cui non esce altro che linguaggio, anche nel grido, anche nell'erutto, e non solo perché anche il grido e l'erutto rispondono a un senso comune, ma per il fatto stesso che la bocca si apre verso l'interno del corpo ma è rivolta perlomeno in potenza e dunque intrinsecamente a un altro, da cui l'impossibilità di una bocca non linguistica, di un volto non semiotico, mentre chi parla col ventre, o almeno così fa credere, recita una depravazione, ancor più grave della coprofagia, in quanto anche l'escremento che si vorrebbe screditasse la bocca in realtà è da questa accreditato, nobilitato per il fatto stesso di assurgere a rango di cibo, per il semplice fatto di passare dal mondo alla bocca e non dall'ano al mondo; ma, peggio, coprologia, e non in quanto parlar d'escrementi, atto anch'esso nobilitante, ma parlare con gli escrementi o, ancor più in basso, presentare l'escremento come linguaggio o, infima possibilità, proporre il ventre e non il viso come sorgente del logos, non ciò che inerentemente si mostra ad altrui, ed è viso proprio per questo, ma ciò che ad altrui intrinsecamente si nasconde, e proprio per questo è invisibile, è nemico, è ostile, non per quello che macera ma giustappunto perché è occulto, perché si nega alla visibilità, e dunque alla socialità, e quindi ipso facto annichilisce l'altro, sovverte l'alterità. La ventriloquia è divertente perché esorcizza l'immondo, nel senso del non mondano, l'idea di un io che si nega al mondo, e dunque all'altro, ripiegandosi su sé stesso, come un budello, per avvilitarsi in io al tempo stesso solipsista e umiliato, trionfante nella sua muta solitudine e tuttavia incapace di esistere, di uscire fuori da sé attraverso il linguaggio, esistenza la cui potenzialità non è altro che volto, ovvero sia essere rivolto all'essere altro da sé, esistenza per l'altro. Se il volto è luogo in cui nasce l'altro, e dunque l'io per l'altro, in quanto io con l'altro, il ventre è aborto dell'altro, aborto dell'io, aborto del linguaggio, ripiegamento dell'essere nel nulla.

## 7.2. Il linguaggio del ventre

Ventriloquo è colui che parla col ventre, che simula uno slittamento della voce dalla bocca allo stomaco, da un'interiorità che si apre all'altro attraverso l'inter-faccia del volto, a un'intestinità che nega l'altro nella figura dell'in-volto, dell'in-viso, da una parola nutrimento a una parola escremento, e non quello della sua eiezione naturale ma quello di una parola-vomito, borborigma che parla a sé stesso, che inverte la traiettoria del bolo dal dentro al fuori. Ma ventriloquo è anche colui che parla al ventre, nel senso che non si rivolge al viso, alle orecchie, alla bocca, al volto dell'altro, ma spinge l'interlocutore a dismettere il proprio volto per farsi ventre, per rimanere nel chiuso del proprio io, rimuginandovi la parola ricevuta dal ventriloquo finché essa non diviene a sua volta sterco, e non viene eietta come natura vorrebbe ma vomitata verso il volto altrui, negandone la purezza fenomenologica, frustrandone la funzione di volto, oppure spingendolo a diventare anch'esso ventre, in una a-semiosi illimitata che spegne il senso invece di accenderlo, che chiude l'esistenza nell'angolo buio dell'essere, che restituisce i corpi alla natura e li rende ferini, invisibili agli altri, nemici, barbari.

## 7.3. Il linguaggio del volto

In più, ventriloquo è non soltanto colui che parla col ventre, e neppure è soltanto colui che parla al ventre, ma pure l'illusionista che presta una voce di ventre a un volto altrui, il quale però non è volto d'uomo ma di fantoccio, testa di pupazzo, simulacro di faccia, feticcio sul quale s'incolla l'immagine ingannevole di un volto, *trompe-l'oeil* che diviene *trompe-l'oreille*, congiunto di linee e punti prestati a disegnare una bocca due occhi e due orecchie, e a questa faccia-feticcio il ventriloquo presta una voce che è in realtà quella del ventre, ma che l'illusione riveste di una faccia, così che a chi ascolta questa parola del ventre giunga con il fetore degli intestini ma con la piacevolezza di un volto, su cui si disegna una smorfia allegra perenne, perché sia più accettabile la sua parvenza di faccia, non del cuore né della mente ma del ventre, paradossale e abietto esterno di un interno senza esterno, falso esterno, ipocrisia dell'alterità, aborto clandestino dell'altro, trionfo estetico di un io intestino, colpa.

Ma nel volto del fantoccio nulla si muove, né gli occhi sempre spalancati nella rabbia del ventre né il naso imporporato dalla collera, né la testa tutta che solo il burattinaio muove, che solo il ventriloquo fa fremere in un sussulto d'ira, l'ira della parola che nega sé stessa, e unica si muove in questo volto di fantoccio la bocca, il labbro superiore e quello inferiore che si allontanano e si avvicinano rapidamente, ritmicamente, nella grottesca pantomima di una bocca che parla, eppure quanto diversa è una bocca che parla, forse ancor più mobile di una che bacia, una bocca che la fonetica cerca di tradurre in diagramma ma che rimane di fatto inafferrabile, bocca che dice ma che è ineffabile, con i suoi tremiti e i suoi sussulti, i suoi scatti e le sue languidezze, bocca che s'apre in una vocale dall'ovale imponderabile e poi si restringe in una consonante, lascia passare il fiato e poi lo blocca, e lo trasforma in sibilo, scoppio, fruscio, tonfo, tutto ciò per modulare la filigrana dell'effluvio di aria e di parole che come oro fuso apre un volto a un altro, e per ciò stesso crea e l'uno e l'altro, gioco di regole sottili ma che mirano allo stesso scopo di rendere l'interiorità dell'uno intelligibile all'altro, dipanare la parola, mentre la bocca del fantoccio è battibecco meccanico dell'io con sé stesso, si muove ma non articola nulla, presta un labiale grottesco alla parola del ventre, la quale non doppia l'umano ma lo sdoppia, lo divide, separa il volto dalla parola attraverso il principio del ventre, simula nel fantoccio-feticcio una bocca che non è una bocca e che tuttavia spinge all'idolatria, ad adorare il simulacro dell'origine del senso come sua verità, a scambiare la bocca per il ventre, a concepire l'alterità come suo incubo notturno, rovesciamento in una parola tra facce senza volto, tra facce di facciata.

#### 7.4. Il volto negato

Se la glossolalia è scaturigine di una parola sacra da un volto umano, che alla parola della divinità presta la sua voce umana e perciò inadeguata, confusa, tanto è vero che nell'immaginazione religiosa la parola del dio si sporca in quella dell'uomo ma al tempo stesso la purifica, la sacralizza, la ventrelalia, invece, è paralogia, adorazione della parola del ventre, ove il borborigma dell'io intestinale, dell'io chiuso nell'essere senza altro, nell'essere senza esistere, nell'essere senza linguag-



gio, assurge al rango di voce divina prestata alla bocca del fantoccio, parola di escremento resa sublime dall'illusione ventriloqua, pseudo-sacralità. Laddove la ventrelalia riconosce un volto e una bocca dove non ve ne sono, contemporaneamente nega la bocca del volto altrui, del volto dell'altro, del volto esistenzialmente e fenomenologicamente tale. Si nega, per esempio, la bocca dell'animale. Tutti gli animali hanno un volto. Anche le piante hanno un volto. Tutto ciò che si muove e aspira alla vita, infatti, si protende verso l'esterno, e per ciò stesso declama la sua incompletezza, la sua dipendenza, ma anche il suo amore. Tutto ciò che vuole nutrirsi per sopravvivere ha un volto. Non c'è niente di più sacro del volto del predatore, perché in esso si riflette il bisogno dell'altro da sé, dell'esterno. Tutto ciò che si muove lo fa perché intende nutrirsi, e tutto ciò che intende nutrirsi preda, e tutto ciò che preda diventa volto. Solo la roccia non ha volto, solo la cosa. Tutta la vita ha invece un volto, e tuttavia è più facile riconoscerlo nella figura della bocca, ossia di un pertugio che si apre esattamente per far entrare l'altro, per far entrare il mondo. Il predatore che spalanca le fauci dichiara con forza sublime la sua appartenenza all'essere. Il vegetale non ha una bocca che riconosciamo come tale, eppure non smette per questo di averne una, di partecipare dell'oralità della vita. In molti animali, poi, la bocca si apre per predare il mondo ma anche per trasformarlo. Per questo si apre la bocca dell'infante sin dal primo vagito, ma così pure si apre la bocca del lupo nell'ululato, o del pesce nel sommeso gorgoglio subacqueo. In questa bocca che si apre non per far entrare il mondo così com'è ma per renderlo altro da sé stesso c'è il primo barlume d'intenzionalità. Chi ha una bocca, nell'universo, è in grado di accedere al desiderio, alla potenzialità, a un mondo non solo ingerito materialmente ma ingerito intellettualmente, un mondo che non solo s'ingerisce ma nel quale s'ingerisce. Non riconoscere la bocca dell'altro significa estrometterlo dalla vera vita, dall'essere, dal linguaggio. Vedere la bocca della vita non significa smettere di desiderarla, o d'integrarla, ma ricordarne la sacralità; ogni nutrimento è in realtà cannibalismo; tutto il vivente è cannibale; chi vive si ciba della bocca altrui, ma non in questo sta la colpa, bensì nel disconoscere la bocca, nel ridurre l'altro mangiato a cosa, quando invece bisognerebbe sacrificarlo, nel senso di riconoscere la sacralità della sua bocca.

### 7.5. Bocche

All'inverso, credere nella bocca del fantoccio, all'illusione del ventriloquo, significa profanare la vita, legittimare l'antropocentrismo arrogante, l'etnocentrismo arrogante, l'egocentrismo arrogante, sdoganare tutti i discorsi della centrolalia, di una voce una parola un io che afferma la sua indipendenza dall'altro e perciò stesso non solo lo nega ma lo violenta. Se l'enunciato non può comprendersi che come ombra stagliata dalla luce del discorso sul fondo uniforme dello spazio, del tempo, e della persona, ovverosia l'istanza dell'enunciazione, allora lo scarto da questo fondo può sì essere arbitrario — nel senso che rimanda alla configurazione spazio-temporale e attoriale di un'ideologia linguistica e all'arbitrio, dentro di essa, dell'io parlante — eppure ciò non significa che questo scarto sia puramente simbolico; indessicalità dell'enunciato in quanto riferimento alle coordinate della parola è anche indicabilità nel senso di riferimento per contiguità fisico-causale a un'istanza primigenia che nell'enunciato, in qualsiasi enunciato, si segnala. Dietro ogni enunciato non c'è solo un'istanza astratta costituita dal sistema di un pensiero linguistico, ma anche una bocca, un volto, un corpo che si aprono al mondo non per ingerirlo ma per ingerirvi. Per questo ogni enunciato è visivo, ovviamente non nel senso della sua sostanza espressiva, ma perché ogni atto di parola rimanda a un dischiudersi dell'essere nel linguaggio che è per ciò stesso volto, e che trova nella bocca la sua figura principale. Quando parlo, io sono volto. Quando scrivo, io sono volto. Quando taccio, io sono un volto che tace. Il senso è dunque sempre indicale, intendendosi con ciò che all'origine stessa della semiosi vi è l'apertura della bocca verso un mondo che non si esperisce come cosa ma come linguaggio, come cosa che potrebbe essere altro da sé. Questa cosa che potrebbe essere qualcos'altro è il linguaggio, e la bocca aperta sul mondo è la sua manifestazione più universale presso gli esseri viventi complessi, mentre in quelli più semplici essa si manifesta come mero movimento.

### 7.6. Scaturigini

È facile dimenticare il sottile filo indicale che lega ogni senso alla vita. È spontaneo ritenere che l'enunciato scritto sia lontano dalla voce, e dunque

dalla bocca, e dunque dalla figura che, nel volto, esprime l'apertura primigenia al senso. Eppure se l'enunciato scritto ha un senso, se qualsiasi enunciato ha un senso, lo deve essenzialmente alla sussistenza di questo legame indicale, sia pur flebile, sia pure dissimulato. Non si può che plaudere alle speculazioni di chi, come Jacques Fontanille, ha ravvicinato l'intelligenza del sistema semio-linguistico alle sue origini corporee, in quanto senza tale prospettiva la semiotica diventa una pura disciplina d'inventario, che descrive e cataloga ma non spiega e, ciò che è peggio, non comprende ciò che spiega. Infatti, senza riferimento alcuno a questa scena primaria dell'essere che si fa linguaggio attraverso l'apertura del corpo al mondo, emergono nel pensiero semiotico aporie incolmabili. Come giustificare, per esempio, i confini del sistema rispetto al quale l'enunciato prende senso? L'istanza dell'enunciazione non può essere una mera negatività, una matrice speculare e invisibile dell'enunciato, perché in tal modo non potrebbe essere invocata neppure per descriverlo, se non in forma illusoria e, in fin dei conti, tautologica. Dietro l'enunciato, invece, sia pure attraverso il filtro di un'arbitrarietà costituita nel senso comune semio-linguistico, giace una forza positiva, un universale, e chi ha paura degli universali ha paura della filosofia, ed è una paura colpevole, che miete molte vittime, giacché questo universale è l'unico possibile fondamento etico del senso. Un enunciato produce senso perché si staglia indessicalmente rispetto al suo sistema enunciazionale, ma questo non potrebbe neppure sussistere se non fosse portato indicale di una condizione più profonda e non arbitraria, che è quella della cognizione primaria del mondo, della scaturigine dell'intenzionalità, dell'aprirsi del corpo come volto verso un esterno che giustifica l'insorgere stesso del senso, di un movimento dall'interno verso l'esterno.

### **7.7. Indicalità e indessicalità del volto**

Il legame fra senso e volto, enunciato e bocca non è lontano dal senso comune, anzi. Chi vede un volto solitamente vi vede la possibilità di un'ingerenza nel mondo, e chi coglie un senso s'immagina spesso il suo legame con un corpo, con un volto. In molti, ancora, rimane spontaneo il rimando dall'enunciato non a un'istanza astratta, ma a una bocca, a un'intenzionalità che si apre al mondo come linguaggio. Giustamente Peirce

collegò l'indicalità all'indessicalità, giustamente perché nell'enunciato che fa riferimento alle coordinate spazio-tempo-attoriali dalle quali scaturisce vi è anche la forza di segnalare la motivazione di questo scaturire, la causa dietro l'effetto, l'impeto dietro il gesto; quando s'interpreta il gesto che punta se ne coglie il valore indessicale, ma se ne apprezza anche l'energia indicale. Lo stesso Peirce, tuttavia, sottolineò in più scritti che ciò che motiva l'indicalità non è direttamente l'ontologia — ovvero il legame fra un reale agentivo la cui sola presenza in contiguità spazio-temporale con un secondo reale lo cambi, cioè fra “una causa” e “un effetto” — bensì, indirettamente, il riconoscimento di una relazione reale, la quale dipende in ultima istanza da un interpretante, concepito come la potenzialità che l'effetto possa essere interpretato quale segno di una causa. Nonostante il legame di causa ed effetto nel reale non muti, la sua significanza dipende dalla misura in cui tale interpretante si fissa nel senso comune e dunque nell'enciclopedia di una comunità d'interpreti, senza i quali questo stesso interpretante resterebbe una pura potenzialità. La forza di gravità esisteva prima di Newton come forza causale, eppure non si è tradotta in interpretante che a seguito della spinta propulsiva di Newton e dei suoi seguaci. Quest'ultima potrebbe perdurare ma anche esaurirsi, per esempio a seguito dell'avvento di neo-oscurantismi.

### 7.8. Negazionismi

Allo stesso modo, vedere un volto significa in maniera irrimediabile accedere alla possibilità di un corpo che non è condannato alla materia ma che da questa può almeno in potenza sollevarsi verso una dimensione non materiale, quella in cui il reale non è semplicemente sé stesso ma si sdoppia nel suo livello ontologico e nella potenzialità di un divenire, promosso attraverso il movimento e la predazione negli esseri viventi meno complessi, simulato nella cognizione in quelli più complessi, oggetto d'intenzionalità nelle specie animali, riflesso di consapevolezza nella specie umana e forse anche in altre specie animali complesse. Il volto significa, sulla base del suo stesso ruolo nell'evoluzione biologica del vivente, la possibilità di un accesso al senso e non semplicemente alla materia. Questa indicalità del volto rispetto al senso dovrebbe da un lato scongiurare la profanazione dell'umano, nel senso che, levinassianamente, dovrebbe scoraggiare ogni

trasformazione del corpo altrui in mera cosa, mentre dall'altro dovrebbe parimenti promuovere una considerazione etica del vivente: se qualcosa ha un volto, come un animale complesso, per esempio, allora è intollerabile disconoscerne la compartecipazione alla stessa dimensione dell'esistente che caratterizza l'umano; ma significa anche poter riconoscere il volto del vivente pure in casi più liminari, quelli in cui esso non si manifesti con una fenomenologia inequivocabile ma in modo più sibillino, attraverso la presenza di movimento orientato alla vita, per esempio. Riconoscere il volto di un albero, o di una foresta, significa comprendere la sua dipendenza dall'esterno, che da sola basta a fondarne la comunanza con tutto il vivente, a farvi brillare un'ombra di linguaggio. Per quanto forte sia il legame fra volto e vita, volto e senso, volto e linguaggio, volto ed enunciato, tuttavia, esso, il legame, può subire inflessioni anche molto consistenti a causa di rivolgimenti culturali. Per esempio, la modernità si traduce fra l'altro nell'importanza dell'individualità come presupposto del valore fenomenologico ed etico del volto. Un volto che ha senso, nella modernità, non è un volto generico, ma è un volto individuale e individualizzato, fino al punto che il volto banale non è valorizzato mentre, nel rapporto con gli altri animali, solo emerge come volto quello dell'animale individuale, domestico, d'affezione, laddove tutti gli altri sono musi da trattare senza pietà. Anche la bellezza del volto è inflessione culturale di lunghissimo periodo del legame indicale fra volto e senso: non è per nulla scontato che debba essere il volto aggraziato, o socialmente riconosciuto come tale, a emanare senso. Come già Deleuze e Guattari segnalavano, dovrebbe essere anche il volto abnorme a parlare della vita, il volto deforme, il volto brutto e malato, il volto abietto. Vi è dunque una serie corposa di spinte ideologiche a restringere il campo etico del volto, come pure ad elidere i suoi legami con l'enunciato; da un certo punto di vista, la concezione acefala del testo propugnata da tanta semiotica vetero-strutturale è il frutto di una di queste retoriche di allontanamento non del volto dal senso ma del senso dal volto, come se si fosse davvero potuto maneggiare un'idea di senso incorporeo, divolto dalla sua biologia, dal suo corpo, sublimato e disincarnato nella cultura e nel metalinguaggio che la cattura. Lo scopo ultimo di queste retoriche del senso disincarnato è di sognare una riscrittura totale dell'umano, una specie di eu-semiotica, un desiderio alquanto puerile di concepire il senso come qualcosa d'infinitamente plasmabile, desiderio che non a caso è stato difficile distinguere dalle derive



decostruzioniste, mentre ogni àncora del senso al di fuori del linguaggio, il volto essendo una fra le più importanti, si recepiva come ostacolo al pensiero della totale manipolabilità dell'essere nel linguaggio, un pensiero, in realtà, piuttosto fondamentalista e con risvolti violenti. Se il volto non è la fonte del linguaggio, ma solo un suo effetto, si può sognare il sogno demiurgico di poter attribuire e negare volti a proprio piacimento, decretando senza ostacoli dove si annida il senso e dove il nulla, cosa è linguaggio e cosa non lo è, quale parola è degna d'attenzione e quale mero brusio.

### 7.9. Simulacri

Vi sono però anche retoriche simmetriche di attribuzione del volto alla non-vita, o alle ideologie della violenza, come accade nel ventriloquismo appena descritto. Una di tali retoriche si traduce nell'utopia di creare volti artificiali o transumani. Se il volto è finestra del linguaggio sul mondo (ri-formulazione di un detto antico), allora creare volti combinatori, in moltitudini infinite, e perdipiù simulare un'assenza, in tale creazione, di ogni agentività, sia quella della natura, sia quella della cultura, significa recidere il legame fra volto e vita, dar luce a volti che nel loro moltiplicarsi e simulato esistere suggeriscano per accumulo la loro insipienza, l'inaffidabilità del volto, la sua insignificanza. Le culture che proibiscono la rappresentazione del corpo, e specialmente del volto, reagiscono rigidamente a una tendenza la quale però, esacerbata, conduce esattamente all'inflazione simulacrale del volto. Se nella semiosfera di molte se non di tutte le culture il volto è un meta-contenuto, nel senso che non è semplicemente un rappresentato da testi di ogni tipo e sorta e sostanza espressiva, ma ganglio e dispositivo fondamentale che garantisce la scaturigine stessa del sistema modellizzante primario (ovvero lo scambio linguistico), la proliferazione simulacrale d'immagini di questo dispositivo ne distilla il rovesciamento come puro oggetto di rappresentazione, non più garanzia del legame con l'intenzionalità, o comunque con la vita, ma cosa. Il volto rappresentato oltremodo diventa cosa. Questo rischio dà luogo alle ondate di iconoclastia nella storia, cui si oppongono le ideologie del desiderio, quelle che essenzialmente reagiscono, col simulacro, all'idea della morte. Trattasi di una reazione nobile, nel senso che pure il pensiero di una continuità del volto amato dopo la morte esprime in maniera potente il senso della potenzialità che è intrinseco nel

linguaggio. Secondo Plinio il Vecchio e altre fonti, del resto, è così che nasce il ritratto, come tentativo di sottrarre l'essere del volto alla morte attraverso l'enunciazione di un suo simulacro indicale, del profilo tracciato attorno alla sua ombra stagliata da una lampada su un muro. Vi è però spesso un equivoco nell'interpretare questo mito di fondazione della pittura occidentale: ciò che consente al simulacro di allontanare l'idea della morte non è soltanto il profilo, ma il profilo insieme all'ombra, vale a dire l'icona insieme con l'indice. È l'indicalità dell'ombra, la sua schietta contiguità spazio-temporale con il volto, a fare dell'icona di tale profilo quella che è, oltretutto una rappresentazione. Senza quest'ombra, il profilo tracciato sarebbe vuoto ghirigoro della nostalgia, feticcio, simulacro inefficace. A ben vedere, infatti, non vi è vera icona, a cominciare da quella per antonomasia della cultura cristiana e occidentale, che non sia anche indicale. Il *punctum* di Barthes non consiste in fondo che nella capacità di cogliere l'indicalità dell'immagine attraverso ma anche al di là della sua iconicità. Spesso però — ed è esattamente contro questa arroganza che lottano i monoteismi iconoclasti — l'iconico si propone come volto indipendente da ogni indicalità, sostituzione perfetta, *Ersatz* che non è più tale ma che si propone come presenza invece che come rappresentazione. Il motivo di questa arroganza è la paura, essenzialmente la paura del non essere, che però si traduce nell'ideologia di un'icona idolatrica, staccata dall'essere, indipendente da essa. Le teorie culturaliste sull'iconismo hanno suffragato quest'arroganza nell'ambito semiotico. L'icona invece riluce perché è indicale, e tuttavia il progresso tecnologico della modernità occidentale sembra ambire, al contrario, a una rescissione di questo legame. Se risultava ancora facile smentire l'indipendenza dell'icona che tracciava il profilo dell'ombra, il passaggio a dispositivi sempre più complessi della rappresentazione, in apparenza sempre più performanti, ha reso il cordone indicale dell'icona, suo cordone ombelicale con l'essere, sempre più sottile, fino a coltivare il sogno di una recisione totale. Non sempre l'unico movente dell'icona idolatra è la paura. Dove c'è paura c'è anche mercato, nel senso di possibilità di scambiare simulacri illusoriamente salvifici contro energia umana, contro vita. Nel mercato delle icone, ma anche nel mercato in generale, funziona una banca dell'essere in cui si vendono simulacri d'immortalità al prezzo della vita.

Non tutto nella storia è corsi e ricorsi, perché i secondi ricorrono a un ritmo accelerato dalla tecnologia, cambiato dalla tecnologia. A volte l'effetto quantitativo dell'accelerazione nella semiosfera si traduce in metamorfosi

qualitativa profonda: nel corso di secoli, l'indipendenza dell'icona dalla sua matrice indicale è rimasta mito, propagandato attraverso racconti favolosi d'immagini spontanee ma perfette nate nella roccia, o nelle nubi. In seguito, e soprattutto con l'antropocentrismo rinascimentale, si è dato essenzialmente alla tecnica il compito di rendere autonome le immagini, di ottenere non solo un *trompe-l'oeil* ma anche un *trompe-l'être*, un inganno nei confronti dell'essere; circolano non più miti d'immagini spontanee ma di artisti titanici le cui sculture sembrano muoversi autonomamente, prendere vita. Le rappresentazioni fotografiche spostano nuovamente il baricentro dalla tecnica al dispositivo, rendono possibile una meccanica dell'illusione iconica, così che poi, per tutto il novecento e nei primi anni duemila, il mercato dei simulacri diventa essenzialmente mercato della tecnica, della definizione, della risoluzione. Ma la risoluzione ultima della tecnica, la soluzione finale dell'eu-semiotica, consiste nello spostare ulteriormente l'accento dalla tecnica alla macchina, retorica-mente presentata come dotata d'intelligenza autonoma. Le macchine, questa la nuova promessa, possono creare volti autonomi. La menzogna di una tale propaganda è evidente, in quanto anche le reti neurali hanno bisogno di essere nutrite d'immagini indicali, eppure circola e circolerà sempre più inostacolata. Si apre, nell'epoca digitale attuale, un mercato dei volti, un mercato del volto. È a rischio, nel lungo periodo, la dignità del più forte legame fenomenologico ed etico fra corpo e linguaggio, interiorità e comunità.



## Capitolo VIII

### Parusia: il senso nascosto dell'essere<sup>1</sup>

Zerbrach einmal eine schöne Schal'  
Und wollte schier verzweifeln;  
Unart und Übereil zumal  
Wünscht' ich zu allen Teufeln.  
Erst rast' ich aus, dann weint' ich weich  
Beim traurigen Scherbelesen;  
Das jammerte Gott, er schuf es gleich  
So ganz, als wie es gewesen.  
(Johann Wolfgang von Goethe (1827)  
"Wunderglaube", *West-östlicher Divan*)

#### 8.1. Catastrofe e potenzialità

L'immaginario della catastrofe esprime indirettamente un'ideologia della potenzialità. Ne si ha un'intuizione fulminante leggendo l'ottavo capitolo di uno degli ultimi libri dello scrittore ungherese László Krasznahorkai, *Seibo járt odalent* (2008), "Seiōbo è discesa laggiù". Seiōbo [せいおうぼ]

1. Una versione in inglese assai ampliata di questo saggio è stata presentata presso la Tokyo University of Foreign Studies l'8 marzo del 2016 e in seguito pubblicata col titolo "On Broken Glass: For a Semiotics of Anti-Materiality" in *Chinese Semiotic Studies*, 2017; ringrazio Tadahiko Wada e Atsushi Okada per la prima opportunità, il direttore della rivista, Hongbing Yu, per la seconda; una versione rimaneggiata in italiano è stata poi presentata nell'ambito del convegno "Katastrofé: Riflessioni sul discorso catastrofico", organizzato da Vincenzo Idone Cassone, Bruno Surace, e Mattia Thibault presso l'Università di Torino il 15 e 16 dicembre 2016, nonché in occasione del XLIV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici (Novedrate, Como, 2016) e poi pubblicata con titolo di "*Lacrimae rerum*: semiotica dei materiali e racconto della catastrofe" negli Atti del Congresso AISS in un numero monografico di *E/C*, la rivista dell'Associazione e quindi in una versione ulteriormente ampliata come "Catastrofe e riparazione: ideologie semiotiche del risanamento", ne *I discorsi della fine: catastrofi, disastri, apocalissi*, a cura degli organizzatori dell'evento torinese (Aracne, 2018).



è una rara deità giapponese, detta anche “Regina Madre dell’Ovest”<sup>2</sup>. Secondo la mitologia, coltiva un pescheto che fiorisce ogni tremila anni. Chi mangia dei suoi frutti, però, ottiene vita eterna. Il libro di Krasznahorkai propone una riflessione intricata ma deliziosa sul potere trasformativo dell’arte. Frasi che a volte occupano interi capitoli ed episodi oscuri ruotano tutti intorno all’incontro dell’uomo con la trascendenza del bello. L’ottavo capitolo, intitolato “Vita e lavoro del maestro Inoue Kazuyuki”, è interamente consacrato alla descrizione minuta e ipnotica di ciò che accade prima e dopo la performance nella vita quotidiana di un maestro della recitazione Nō, rarefatta forma teatrale nipponica. Perdendosi e ritrovandosi nella labirintica ma cristallina sintassi di Krasznahorkai, s’intuisce che l’intero capitolo incoraggia a una meditazione sulla trascendenza del presente, e su quelle arti, come il teatro Nō, appunto, le quali incitano a ritrovarne il cuore. Questa presenza si oppone a ogni idea di catastrofe. Dice infatti il maestro Kazuyuki al suo interlocutore nel riflettere sull’estetica della ripetizione teatrale nel Nō:

[...] questa è una catarsi inesprimibile per un attore Nō come lui, per il quale il Nō è ogni cosa e la fonte di tutte le cose, il Nō solo dà e solo riceve, ed egli comprende ogni cosa, perché uno allora comprende che le cose non si risolvono al meglio perché una persona ha un certo livello di discernimento di ciò che sarà corretto nel futuro, ma che le cose si risolvono al meglio se una persona ha un corretto discernimento del presente, e infatti questo è un genere di discernimento che è buono non solo per sé, ma per tutti, vale a dire non nuoce a nessuno, cosicché è buono in generale; no, dice il sensei, sorridendo, egli non crede che coloro che parlano così minacciosamente di una catastrofe imminente, una qualche sorta di tracollo totale, una completa apocalisse, siano nel giusto, perché tali persone non tengono mai conto — e questo è molto caratteristico — essi non tengono mai conto del fatto che vi sono potenzialità più elevate [...]

(Krasznahorkai 2008 (2013): 237; trad. nostra dall’inglese)

Immaginare la catastrofe significa pensare a un’ontologia senza più vie d’uscita, in cui tutte le potenzialità si annullano nel punto finale, atteso come apocalisse futura. Tuttavia, se a questa gnoseologia prospettica si

2. Deriva dalla deità cinese *Xiwangmu* [西王母], molto nota e rappresentata; si legga in proposito Cahill 1993.

sostituisce un culto dell'immanenza — che il teatro Nō, e soprattutto la sua ripetizione sia scenica che performativa, incarnano e favoriscono —, allora l'idea stessa di catastrofe svanisce, perché la realtà viene vissuta non secondo la minaccia futura del cessare di ogni sua potenzialità ma, al contrario, come presente ancora possibilmente carico di sviluppi risolutivi. Fissando la percezione nell'immanenza del gesto presente, l'attore Nō allontana l'idea della morte.

Il frangente magistralmente narrato da Krasznahorkai suggerisce che, da un lato, ogni cultura risolve in maniera diversa il problema della minaccia nascosta nelle pieghe dell'essere; nella cultura giapponese, cui Krasznahorkai si riferisce di continuo, tale soluzione si trova nell'adesione a un'immanenza che s'immagina non come dipendente da un futuro in cui se ne manifesterà il compimento, bensì come assoluta e dunque carica di vita; dall'altro lato, lo scrittore ungherese indica che le immaginazioni dell'essere non dischiudono a tutti il pensiero della sua pacificazione, ma soltanto a coloro che sapranno incontrarlo nell'arte, in quel giardino di Seiōbo che dà frutti solo ogni tremila anni.

Le lunghe frasi di Krasznahorkai, i suoi remoti racconti, inseguono quel miracolo estetico nel quale la realtà, letta attraverso l'arte, rivela la sua salvezza. Questa lettura, però, si declina in modi diversi a seconda delle culture del sacro, del bello, e dunque anche della catastrofe. Un modo per coglierne la varietà è allora quello di concentrarsi sulla dialettica fra rottura e riparazione, apocalisse e risanamento. Nell'estetica giapponese, quella che Krasznahorkai coglie nel teatro Nō, non vi è riparazione perché non è necessaria; ogni immaginazione della catastrofe è riassorbita ancor prima di nascere, attraverso una fedeltà all'immanenza di cui spontaneamente non si proietta il futuro catastrofico ma si coltiva, carezzevolmente, un presente sempre gravido di potenzialità. La serafica immanenza della religione Shinto — ma forse anche un immaginario che reagisce, attraverso la mitologia collettiva, alla continua minaccia del terremoto — danno luogo a questa dolce estetica del presente, la quale non può che risultare disarmante e a un tempo intrisa di tranquillità per coloro che, al contrario, provengono da culture ossessionate dall'idea di un futuro spesso minaccioso. Se la rottura nell'estetica giapponese avviene, come nella pratica del *kintsugi* (金継ぎ) — oggi molto nota ma anche molto male interpretata in Occidente —, la catastrofe si annulla subito in una sua cicatrice dorata, che sublima la rottura mostrandola come potenzialità positiva, come fonte di abbellimento.

## 8.2. Ideologie della catastrofe

In altre culture estetiche, tuttavia, la riparazione non s'immagina in un'ontologia atemporale, in cui il futuro apocalittico venga risucchiato nell'immanenza del presente. Nell'Occidente, che pensa alla realtà attraverso il tempo, e che iscrive costantemente tale pensiero nel proprio linguaggio, la catastrofe non solo incombe sempre in un eone a venire, ma necessita anche di una strategia, spesso dispiegata nel tempo, per trasformarsi in risanamento. L'esempio della ceramica giapponese e delle sue tecniche di riparazione mostra che non vi è forse modo migliore, per studiare queste diverse "culture della catastrofe", che indagarne gli immaginari materiali, e in particolare il modo in cui testi di diverso tipo figurano e mettono in scena la rottura e, in certi casi, la riparazione degli artefatti.

Da Petronio a Dione Cassio, da Seneca a Marziale, da Plinio il Vecchio a Publio Sirio, nel mondo romano il vetro rotto è simbolo di una catastrofe irreparabile, che si deve imparare ad accettare come fatalità senza possibile risanamento. Da un lato, il vetro infrangibile è un mito, spesso irriso, che si tramanda fino a Leonardo — il primo autore, in Occidente, a dichiarare di aver inventato un materiale di questo tipo<sup>3</sup>; dall'altro lato, storie di artigiani messi a morte per aver ideato tale prodigioso e inscalfibile vetro sono comuni, ritrovandosi per esempio nel *Satyricon* di Petronio o nelle *Storie romane* di Dione Cassio, proprio a indicare il fatto che, per i Romani, l'idea della riparazione dell'irreparabile era non solo assurda e, per certi versi, risibile, ma anche pericolosa: chi non accetta la catastrofe, infatti, sogna di un risanamento, e questo sogno spesso si colora di tinte escatologiche e messianiche, di una carica politica che, ineluttabilmente, nega le potenze attuali per vagheggiarne di future e più perfette. Quanto alla cultura greca, il miracolo non vi è assente: per esempio, i frammenti lirici accennano alla capacità di Asclepio di riparare, invocato, i ricettacoli in frantumi; tuttavia Asclepio, come racconta la *Bibliotheca* dello pseudo-Apollodoro, è proprio colui che Zeus punisce severamente per aver riportato in vita dall'Ade i defunti.

L'immanenza greco-romana non è esattamente quella giapponese. La prima si apre verso un futuro che la seconda disconosce, e aprendovisi ne percepisce la minaccia in modo lancinante, sondandola ossessivamente

3. British Library, Codice Arundel, 263: f. 139 *recto*; si leggano al proposito Brescia e Tomio 1999.

colla divinazione. Tuttavia, a catastrofe avvenuta, il mondo greco-romano non crede al sogno di un suo risanamento, ma si abbandona invece alla pena quasi suadente della sua contemplazione: forze oscure si agitano nel cosmo, minacciando a ogni passo di trasformarlo in caos, senza avvertimento né razionalità; ma il male non consiste tanto nell'operato di queste forze, quanto nella *hubris* di negarlo, fantasticando di proteggersi attraverso il puerile esercizio a priori della previsione o l'altrettanto infantile pratica a posteriori della magia. In questa ontologia del male, l'uomo scruta maniacalmente i segni della catastrofe a venire, ma non per prevenirla, quanto per imparare ad accettarla, in una dimensione che è più emotiva che cognitiva e, tanto meno, pragmatica.

Tutto muta con l'irruzione dell'idea di una trascendenza il cui potere sovrasta quello della catastrofe e ha dunque la capacità di sovvertirne l'accadere. Quest'idea implica l'immaginario di un dominio sul tempo, ma anche sui materiali. La deità onnipotente può, se lo ritiene, invertire la freccia temporale e risanare il deperimento dei materiali. Non vi è forse idea, nella storia dell'umanità, che abbia beneficiato di una diffusione altrettanto contagiosa e dirompente. Come non essere attratti, di fronte alla catastrofe, nell'incertezza di tempi storici tumultuosi, preda di una psicologia sempre più fragile, dall'idea di un nume che, intervenendo nella storia, ne alteri le maglie fino a estirparne ogni rottura, e soprattutto la rottura definitiva della morte? Cristo ha vinto la morte: non vi è forse altro slogan che spieghi in maniera altrettanto chiara il successo dell'episteme cristiana, da cui deriva anche quello di tutte le pratiche e istituzioni preposte a incoraggiare e favorire l'avvento di questa deità miracolosa e riparatrice.

Le tracce di tale rivoluzione epistemica si ritrovano in mille testi, forse in tutti quelli della prima cristianità. Sulla scia di quanto già riassunto, si può coglierne un percorso particolarmente evidente proprio nelle storie di vetro rotto. Se presso i Greci e presso i Romani il vetro frantumato testimoniava dell'ineluttabilità del caos, e della saggezza nell'accettarla, molto presto i miti cristiani, vale a dire in primo luogo i testi apocrifi e le agiografie, cominciano a pullulare di santi riparatori, i quali intercedono presso la trascendenza affinché la sua onnipotenza ristorativa si concentri sulla catastrofe e l'annulli. Qui di seguito non si può che presentarne un singolo caso di studio, per quanto assai complesso e significativo.

### 8.3. La catastrofe cristiana

Nell'agiografia di San Marcellino di Embrun<sup>4</sup>, un pagano rompe volutamente un bicchiere durante il pasto, sfidando il Santo a ricomporne i cocci. Dopo il miracolo, il pagano si converte<sup>5</sup>. L'episodio è interessante perché si concentra esplicitamente sulla superiorità della trascendenza cristiana rispetto alle divinità greco-romane: il Santo realizza un miracolo che era stato precluso allo stesso Apollo: "Fateor, inquit, tibi, beatissime Papa, quod hoc non faceret noster si ab inferis rediret Apollo"<sup>6</sup>. L'episodio si trova in diversi manoscritti medievali, come quello, dell'ottavo secolo, intitolato *Leben des heiligen Marcellinus*, attualmente nella biblioteca dell'Abbazia di San Gallo (Fig. 1)<sup>7</sup>.

In altri contesti il confronto rimane implicito. In una delle più antiche agiografie<sup>8</sup> di Santa Brigida<sup>9</sup>, la cui prima versione manoscritta risale all'850 circa<sup>10</sup>, si legge che, un dì, il vescovo Mel stava prendendo parte a una cena offerta dal re di Tethbae<sup>11</sup>. Un goffo contadino rompe un bicchiere molto prezioso (in questo caso, per sottolinearne ulteriormente la preziosità, il bicchiere riceve persino un nome: "hoc vas apud veteres vocabatur Septiformis calix")<sup>12</sup>. Il re volle dunque giustiziare l'inavvertito popolano. In questa storia non pochi riconosceranno, mutatis mutandis, quella di Publio Vedio Pollione raccontata da Seneca nel *De ira*<sup>13</sup>. Tuttavia, l'agiografo di Brigida ne offre una versione cristianizzata. In Seneca, Cesare fa rompere tutti i cristalli di Publio Vedio Pollione, in modo da "convincerlo" ad

4. Nacque Africa, morì a Embrun, sud-est della Francia, nel 374.

5. AASS II, XX Aprilis: "Vita ex variis MSS. codicibus & Mombratio", 8 (BHL 5227, 5228).

6. *Ibidem*: 752A.

7. Cod. Sang. 549; pergamena; II + 68 foll.; 19.5 x 9.5 cm; composto in minuscola carolingia antica, presumibilmente poco prima dell'800, probabilmente nella Francia meridionale; si legga Scarpatetti 2003, I, pp. 10-11.

8. *Vita I S. Brigidae, auctore anonymo*, ex MS. Ecclesiae S. Audomari, & aliis, (BHL 1455), AASS I, I Februarii; per una descrizione del manoscritto, Scarpatetti 2003, 7, p. 101B. L'agiografia è attribuita a San Broccán Clóen, che morì nel 650.

9. Faughart, Dundalk, Irlanda, c. 452-Kildare, Irlanda, c. 524.

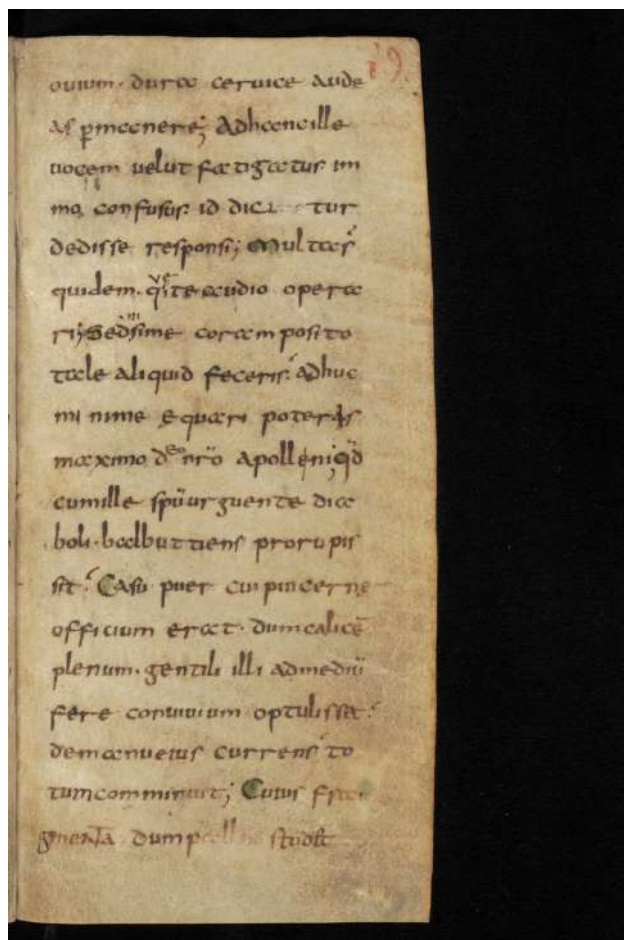
10. British Library MS Additional 34, 124. Per una discussione dettagliata, Connolly 1989, p. 6; si veda anche Hochegger 2009.

11. Attuale Longford, Irlanda.

12. *Vita I S. Brigidae*, op. cit., Caput IV: "S. Brigidæ miraculosa curatio, & aliorum per eam", 26, p. 121E.

13. III, 40.





**Figura 1.** *Leben des heiligen Marcellinus*. Cod. Sang. 549; pergamina; II + 68 foll.; 19.5 x 9.5 cm. Immagine Creative Commons [www.e-codices.ch](http://www.e-codices.ch) per scopi di ricerca.

accogliere la richiesta dell'Imperatore di perdonare il goffo coppiere, reo d'aver infranto un prezioso bicchiere. Nell'agiografia cristiana, invece, il vescovo porge le schegge alla Santa, che miracolosamente le ricompone: "Quando il vescovo Mel lo seppe, perorò la causa del malcapitato, ma il re non volle assolverlo. Ma poi Mel andò da Santa Brigida portando con sé le schegge del bicchiere frantumato e chiese [grazia] a Dio e il bicchiere fu restaurato e restituito al re e il disgraziato fu liberato"<sup>14</sup>.

Il vetro irreparabile di Seneca e il vetro riparato di Santa Brigida, quindi, mostrano una diversa disposizione delle relazioni tra materia, potere, e trascendenza. In Seneca, la materia non può essere riparata, e il perdono

14. «Hoc audiens Episcopus Mel, perrexit ut rogaret pro misero. Sed Rex non dimisit eum. Tunc Mel portans fragmenta vasis confracti, venit ad S. Brigidam; & illa rogavit Deum, & restauratum est vas, & redintegratum est, & miser liberatus est» (*Vita I S. Brigidae*, op. cit., *ibidem*).

viene concesso dal potente solo quando un personaggio più potente vanta un potere di distruzione ancora maggiore. Nella *Vita Sanctae Brigidae*, invece, una catena d'intercessioni (l'appello del contadino per il vescovo, quello del vescovo per Santa Brigida, la Santa che si rivolge a Dio) ristabilisce la materia e, con essa, consente il perdono.

C'è, forse, un riferimento visivo al potere rigenerante della trascendenza in una delle scene della vita di Santa Brigida raffigurate da Lorenzo Lotto<sup>15</sup> tra l'estate del 1523 e l'autunno del 1524 nell'oratorio della famiglia Suardi a Trescore, Bergamo (parete di destra, ultima scena): lo sfondo della scena pittorica, purtroppo degradata, mostra un'architettura a due piani, con una folla che circonda un personaggio nel piano inferiore e la Santa seduta in preghiera al piano superiore. Lo sfondo rappresenta un altro miracolo della Santa, grazie al quale ella fu in grado di dividere un bicchiere pieno di latte in tre parti<sup>16</sup>. Qui la Santa viene rappresentata due volte: mentre prende il latte da una finestra, e mentre presiede alla sua divisione miracolosa fra tre uomini seduti ai suoi piedi (Fig. 2).

Gli affreschi furono commissionati e ideati da Battista Suardi<sup>17</sup>, un umanista ossessionato dall'idea di una catastrofe imminente<sup>18</sup>, il quale, forse, volle prevenirla anche grazie all'intercessione di Santa Brigida, tradizionalmente invocata per la protezione contro la grandine. Nel 1524, infatti, un'inondazione devastò gran parte d'Europa, e molti la videro con angoscia, come un segno dell'ira di Dio per la diffusione del Luteranesimo. Il racconto visivo di una Santa in grado di esercitare il suo dominio sulla materia, sia riunendo quello che era stato frammentato (il calice rotto), sia dividendo ciò che era stato unitario (il bicchiere tripartito)<sup>19</sup> aveva pro-

15. Venezia, c. 1480–Loreto, 1556/1557.

16. È forse un riferimento visivo alla *Vita I S. Brigidae*, Capvt XVI: «Tentationis superatæ fructus. varia in ope miseris ferenda miracula» (98, 133A), capitolo nel quale la Santa, avendo ricevuto tre vescovi, ottiene miracolosamente che la sua mucca venga munta tre volte in un giorno: «[98] Alio autem die c tribus aduenientibus Episcopis & cum ea hospitantibus, [ad hospitalitatem, lactis copiā a Deo impetrat:] dum non haberet S. Brigida vnde eos cibaret, adiuta multiplici virtute Dei, vaccam vnam contra consuetudinem in vna die tribus vicibus mulsit: & quod solet de optimis tribus vaccis exprimi, mirabiliter de vna vacca expressit. Hanc autem vaccam sciens quidam d [sic] puer, rogauit S. Brigidam, vt donaret illi eam: & ita fecit. Et postquam inde minauit eam, similis aliis vaccis effecta est: & sicut alia vacca fuerunt, talis fuit vacca illa».

17. Cortesi Bosco 1995, pp. 8–19.

18. Si leggano Cortesi Bosco 1980, pp. 3–7; 1997, pp. 11–13; 2001: nn. 12, 13.

19. Sul potere miracoloso dei santi non solo di riparare il vetro rotto, ma anche di romperlo prodigiosamente, si legga Weinrich 1911, p. 92.



**Figura 2.** Lorenzo Lotto (1523–4) Scene della vita di Santa Brigida. Affresco. Oratorio della famiglia Suardi a Trescore, Bergamo (parete di destra, ultima scena). Fotografia dell'autore.

tabilmente lo scopo di placare una comunità spaventata, assicurandola a proposito del dominio della trascendenza sulla materia e sugli elementi. In una lettura più raffinata, l'affresco potrebbe anche fare riferimento alla miracolosa compresenza di tripartizione nell'unità e di unità nella tripartizione che è essenziale nel dogma cristiano della Trinità e soprattutto nella teologia di San Patrizio, un santo che le fonti agiografiche frequentemente associano a Santa Brigida<sup>20</sup>.

Tuttavia, come la trascendenza cristiana non introdusse la riparazione miracolosa di oggetti ex-novo, ma specificò precedenti credenze non cristiane sulla guarigione magica, sul risanamento, e sulla risurrezione — specificità suffragata attraverso l'adozione di un nuovo materiale, il vetro o cristallo, con tutte le sue proprietà, sia fisiche che simboliche —, così, la capacità di Santa Brigida di ripristinare i bicchieri rotti deriva, come molti altri attributi della Santa, dal culto della dea irlandese Brigit, celebrata an-

20. In effetti, i riferimenti al numero 3 abbondano nella *Vita I S. Brigidæ*.

ch'essa il 1° febbraio. Il *Bethu Brigte*, una delle prime agiografie irlandesi di Santa Brigida, scritto tra l'800 e l'850, è probabilmente il modello per la maggior parte delle narrazioni successive della vita della Santa. Il trentesimo capitolo, mescolando gaelico antico e latino, riferisce l'episodio del bicchiere rotto, usando termini come "*airithech*" ("*airdech*", cioè, "coppa", "ricettacolo") e "*lestar*" (vale a dire, "contenitore"), e qualificando il bicchiere come "*ingnad*" (cioè "meraviglioso", nel senso di "bello", ma anche in quello di "magico"). La Figura 3 riproduce il folio 33v del MS. Rawl. B. 512 della Bodleian Library<sup>21</sup>, in cui è contenuta la descrizione, in gaelico antico, dell'aneddoto miracoloso<sup>22</sup>.

Il collegamento di Santa Brigida con la trinità e con la capacità di guarigione e di riparazione era però già evidente nel suo precursore non cristiano, la dea irlandese Brigit, di cui la *Sanas Cormaic* ["narrazione di Cormac"]<sup>23</sup>, un glossario irlandese del 9° secolo, già sottolineava che:

Questa è Brigit la donna saggia, o la donna di saggezza, cioè Brigit la dea che i poeti adoravano, perché molto grande e molto famosa è stata la sua cura protettrice. E quindi la chiamano la dea dei poeti con questo nome. Sorelle ne erano Brigit la donna-medico [la guaritrice] e Brigit la donna-fabbro [artigiana del metallo]; con tutti questi nomi da tutti gli irlandesi una dea è stata chiamata Brigit.<sup>24</sup>

21. Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson B 512 è un manoscritto del 15°-16° secolo (vello, in-quarto, 154 foll., diversi amanuensi e testi in latino e gaelico, in versi e in prosa); il *Bethu Brigte* si trova ai foll. 31r-35r; l'edizione più recente ne è Ó hAodha 1978.

22. «322] Tiagait co firu Tethbæ do chet-choggbaib episcoporum, .i. / 323] Ardachad. Baí rí Tethbai oc fleith i fochruib doib. Do—rigeni athech / 324] a tigh ind rí g bet mar. Du—cer airi airithech logmar ind rí g co / 325] m—memaid frisin meis ara belaib ind rí g. Ba ingnad a lestar, ba dia / 326] setaib ingantaib ind rí g. Ar—gab iarum in truagh & nicon baí dó acht / 327] bás. Do—tet indala epscop do guidi dond righ. / 328] "Noch ní tiber do neuch", ar in rí, "ni ririú dano, acht a bás". / 329] "Rom—bith lat", ar int epscop, "a lestar m(.)—bruithi". / 330] "Rot—bia son im—", ar in rí. / 331] Do—bert iarum int epscop ina ucht cu Brigti, narrans omnia sibi. / 332] "Guid dún in Coimdid co ro—athnugther a lestar". / 333] Fecit & recuperavit & dedit episcopo; & do—tæt int epscop arabarach / 334] cona aradig ad regim &: / 335] "Ma dut—ised t'aredeg slan", ar int epscop, "in lecfide in cimbid?" / 336] "Non solum, sed quæcumque voluerit dona conferrem ei". / 337] Ostendit episcopus uas, & talia locquitur regi: / 338] "Non ego hanc virtutem sed sancta Brigita fecit"».

23. Cormac mac Cuilennáin, vescovo irlandese e re di Munster; morì il 13 settembre 908.

24. «Brigit. i. banfile ingen inDagdai. Iseiside Brigit baneceas (no be neicsi).i. Brigit bandee noadradís fild. alba romor 7 baroán afritghnam. isairesim ideo eam (deam) vocant poetarum hoc nomine cujus sorores erant Brigit be legis Brigit bé goibnechta.i. bandé.i. trihingena inDagdai insin. de quarum nominibus pene omnes Hibernenses dea Brigit vocabatur. Brigit din.i. breoaigít no



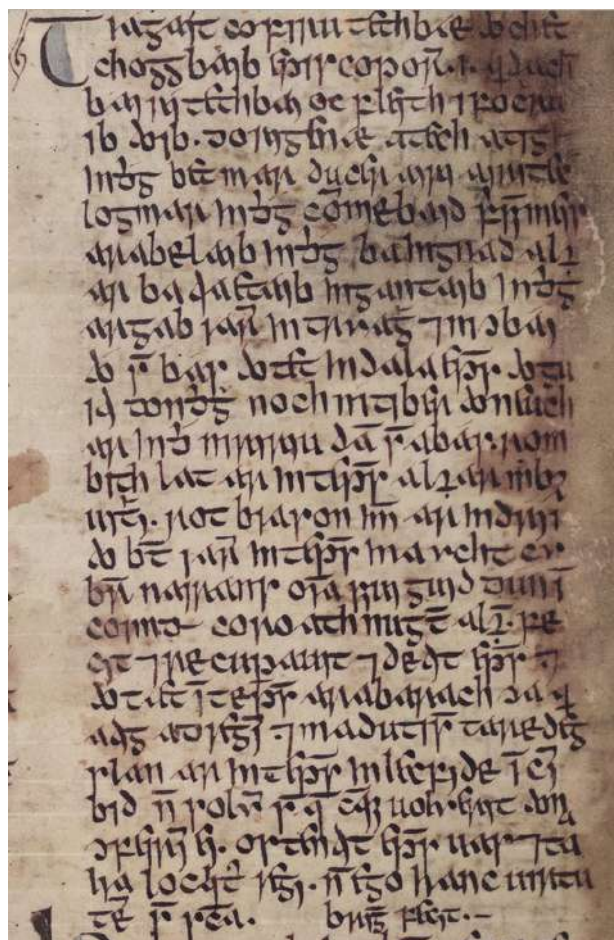


Figura 3. *Bethu Brigte*. Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson B 512. Creative Commons per scopi di ricerca, Bodleian Library.

Significativamente, il passaggio dalla dea irlandese alla Santa cristiana, che coincide con l'introduzione del vetro, ne mantiene l'identità tripla, così come i due doni di guaritrice e di riparatrice (anche se non più del metallo, bensì del vetro); il collegamento con la poesia, invece, è in qualche modo soppresso: ciò che guarisce sia i corpi che i materiali, infatti, non è più il potere magico della parola poetica, ma la preghiera formulaica, indirizzata alla trascendenza.

Un passaggio interessante tra i due mondi è forse rappresentato dal folio 418–9 del manoscritto 1395 della biblioteca dell'Abbazia di San Gallo

breošaigit»; il testo si trova in diversi manoscritti, il più importante dei quali è il celebre *Leabhar Breac* (Versione A di Stokes) nella Biblioteca della Royal Irish Academy a Dublino (RIA, MS 1230 (23 P 16): 263–272). La trascrizione è in Stokes 1862: 8; la traduzione inglese di John O'Donovan è in Stokes 1868: 23.



(Cod. Sang. 1395), risalente all'8° secolo. Mentre il folio 418, sul recto (Fig. 4) mostra una bella miniatura irlandese raffigurante San Giovanni che scrive il libro dell'Apocalisse, il foglio 419 (Fig. 5), sul verso, contiene alcune formule magiche in gaelico, una delle quali è stata decifrata da Johann Kaspar Zeuss nella sua *Grammatica Celtica*<sup>25</sup> come un incantesimo di guarigione indirizzato a una guaritrice mitica, membro di una tribù di guaritori, Dian-Cecht, la quale comprendeva anche Dagda, il padre di Brigit: "admuinur in slánicid foracab Dian Cecht lia muntir", "Vorrei l'unguento che Dian-Cecht ha lasciato al suo popolo"<sup>26</sup>.

Quando l'umanista italiano Battista Suardi, angosciato dall'idea di un'apocalisse imminente, commissionò una vita affrescata di Santa Brigida a Lorenzo Lotto, riattivò, anche se attraverso la mediazione della Chiesa cattolica e il suo discorso sulla trascendenza, il legame precristiano tra la guaritrice e il desiderio di dissipare un incombente, catastrofico futuro.

La fede cristiana nei santi riparatori si affievolisce a partire dal Rinascimento, forse proprio da quando Leonardo dichiara, en passant, di avere inventato il vetro infrangibile. Di lì a poco, l'araldo della modernità fragile, Cervantes, scriverà in una delle sue *Novelas ejemplares*, "El licenciado Vidriera", di un individuo che non solo teme la catastrofe intorno a sé, ma immagina sé stesso come fatto di vetro, e porta l'apocalisse dentro di sé, paventando di continuo la rottura di un io trasparente ma fragilissimo<sup>27</sup>. Da Cervantes in poi, è tutto un susseguirsi, nella storia dell'Occidente, di vetri rotti, di specchi in frantumi, di cristalli scheggiati.

#### 8.4. Il cristallo dell'arte

Nel 1975 il regista tedesco Werner Herzog diresse un film geniale, *Herz aus Glass* ["cuore di vetro"], ambientato nella Baviera del diciottesimo secolo, dunque in piena espansione dell'episteme illuminista. Un villaggio sperduto vive della produzione di un raro cristallo color rubino. Alla morte del maestro vetraio, tuttavia, se ne perde la formula, e il villaggio piomba nello sconforto più delirante. Herzog fece recitare tutti gli attori,

25. Zeuss 1853, 2, p. 949.

26. Comment and English translation in Scott 1862, p. XXXIV.

27. Si legga Speak 1990.

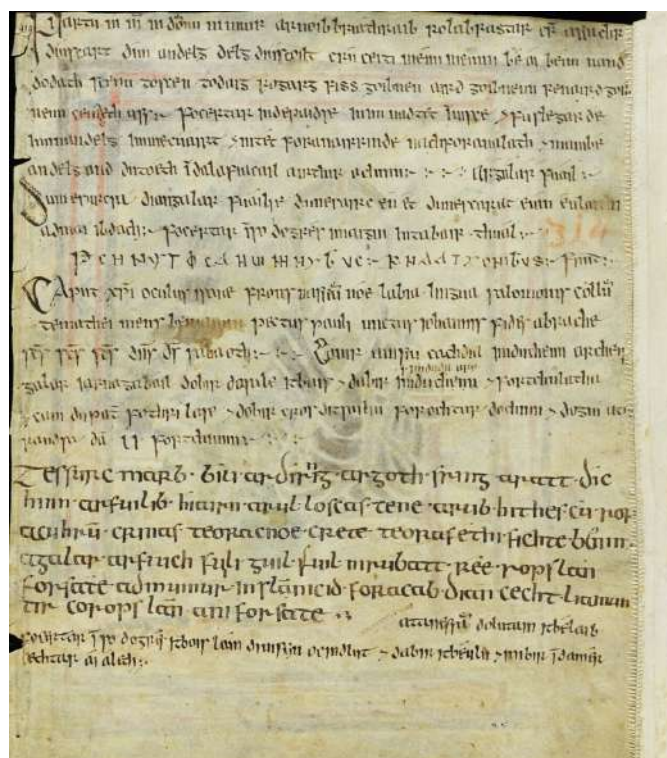


Figure 4-5. San Giovanni che scrive il libro dell'Apocalisse; formule magiche in gaelico; foll. 418 verso — 419 recto, Cod. Sang. 1395. Creative Commons per scopi di ricerca; [www.e-codices.ch](http://www.e-codices.ch).

a eccezione di quelli che impersonavano il maestro vetraio e il veggente che prevede la catastrofe, sotto ipnosi, con l'effetto di sollecitare dialoghi e gesti i quali col passare del tempo filmico perdono man mano ogni ragionevolezza, fino a decadere in una "frantumaglia", come direbbe Elena Ferrante, in cui nulla sembra avere più senso. Il vetro in questo racconto è metafora di un'integrità spirituale perduta, la quale è ovviamente intrisa di escatologia cristiana. Il cristallo rubino che il villaggio non riesce più a produrre è evidentemente quello che accoglie e incarna la transustanziazione. Ma la ricetta perduta non è solo quella della religione, è anche quella dell'arte. Paradossalmente, come intuì Gilles Deleuze — il quale nel secondo volume de *L'image-temps* commenta il film, uno dei preferiti dal filosofo, annotando che "C'est Herzog qui a dressé dans ce film les plus grandes images-cristal de l'histoire du cinéma", ["è Herzog che ha realizzato in questo film le migliori immagini-cristallo della storia del cinema"] (1985: 100-1) — l'armonia perduta del cristallo infranto non si ritrova più nella religione, almeno non per chi vive in un villaggio ormai segnato dall'angoscia della catastrofe a venire, ma nella splendida manifattura cinematografica che, nel raccontare di un popolo senza più arte del vetro, fabbrica, come spiega Deleuze, uno straordinario cristallo filmico, attraverso il quale lo spettatore può sia vedere che specchiarsi.

All'uomo occidentale, infatti, ormai incapace di guardare alla catastrofe con sincera rassegnazione, e altrettanto incapace di credere a una santità riparatrice, non resta, forse, che il fugace miracolo dell'arte, in quel pescheto di Seiōbo ove, tuttavia, i frutti non nascono che ogni tremila anni.

## Paragoge

Nella terminologia degli antichi grammatici, la paragoge designava ciò che i linguisti contemporanei più comunemente designano come “epitesi”, ossia l’aggiunta di qualche fonema alla fine di una parola (quando “no” si trasforma in “none” in alcune parlate dialettali dell’italiano, per esempio). Il termine è adatto per concludere un volume intitolato “Scevà”, titolo scelto proprio per annunciare il desiderio di concentrarsi sul balbettio del senso, sulla scaturigine della semiosi da un vuoto impossibile da pensare, da un’assenza cui pertanto non può che assegnarsi un nome metaforico, quello desunto dalla grammatica ebraica, lo scevà, appunto, segno grammaticale del nulla, tentativo di dare una pienezza al vuoto. “Paragoge” suggerisce allora un’ambizione, quella di aver aggiunto un piccolo suono articolato al silenzioso antro da cui la voce del senso misteriosamente ha origine, ma di averlo fatto, al contempo, non tramite l’evocazione di un istante mistico ineffabile, o nelle maglie di una nuova filosofia dello spirito, bensì cogliendo il tramutarsi dello scevà in paragoge, del vuoto in pieno attraverso la griglia di una grammatica, quella offerta dalla semiotica. Il prefisso “para-” che ossessiona questo volume e che compare in tutti i suoi capitoli, dall’iniziale paraisagoge a questa paragoge finale, attraverso paramorfosi, pareidolia, parafernalìa, parestesia, paralipomena, paralatria, paralogia e parusia, può avere diversi significati.

Come nel greco da cui deriva, può evocare, innanzitutto, una vicinanza spaziale, come in parte accade nel termine, caro ai semiotici, di “paratesto”; in questo senso, esso evoca la necessità di sviluppare, nei confronti

del senso, uno sguardo ravvicinato, un “close reading”, come si suole dire in inglese, che tuttavia non si trasformi in un “closed reading”, ovvero in una lettura chiusa, claustrofobica, ma si concentri, invece, sulla zona liminare tra testo e contesto, su quel paratesto in cui si gioca e si negozia l'identità del senso. Esso però, questo elemento paratestuale della significazione, non deve essere trattato quale residuo, come si è soliti fare ogni qual volta, considerando il contesto di un testo, se ne segua fedelmente l'etimologia attribuendogli un valore derivato e dunque inferiore, bensì, con ottica microscopica ma pur sempre strutturale, cercando di costruirgli attorno una grammatica dell'apparentemente sgrammaticato, cogliendo regolarità nel brulicare di sensi possibili che — aperto più del testo all'eventualità, meno costretto da un'intenzionalità autoriale — gli formicola attorno come contesto ma al contempo ne determina la varietà di profili significanti. E infatti che cos'è il contesto, in fondo, se non un alone parasemiotico nel quale, secondo regolarità più fluttuanti di quelle testuali, si negoziano costantemente i limiti dell'attenzione e dell'interpretazione, come pure le loro dinamiche, quelle che in fin dei conti consentono di percepire una cornice, di vedere un dipinto, di distinguere fra ciò che più conta nel senso e ciò che deve restare ai margini, ma senza che questi margini scompaiano mai del tutto, indispensabili come sono a far emergere il cuore del senso?

Ma il suffisso “para-” indica anche somiglianza o affinità, ed è infatti necessario che le parasemiotiche costruiscano un nuovo spazio d'interesse nell'immenso campo — giustamente stigmatizzato dalla semiotica più rigorosa, da Saussure a Eco — dell'analogia. Occorre scacciarne il demone dall'esercizio dell'interpretazione ragionevole, questo è sacrosanto, eppure è forse anche necessario, nell'enorme campo di risonanze che vibra attorno a un testo — come cerchi concentrici attorno a un sasso lanciato in uno specchio d'acqua — qualificare il campo stesso dell'analogia, e non soltanto attraverso il sempre utile ma ancora troppo poco determinato concetto d'intertestualità, ma anche elaborando una cartografia isotopica della cultura. Il termine e il concetto di isotopia, in qualche modo derivati da altri vocaboli e nozioni scientifici di eguale prefisso, sono stati applicati dalla semiotica strutturale alla determinazione delle linee di continuità semantica in un testo. Questo sforzo di mappatura andrebbe allora condotto anche nell'intera semiosfera, proprio per coglierli come, a partire dai testi che vi si coagulano, vi si disegnino altresì delle risonanze parase-



miotiche più o meno ampie e allargate, le quali retroagiscono sugli stessi testi per alterarne la ricezione. Nel momento in cui le maglie della cultura sembrano slabbrarsi sempre più a seguito della circolazione di un senso viepiù frammentato ed epidemico, inventariare con pazienza le zone di prossimità entro serie testuali, come pure le loro affinità o somiglianze, si rivela indispensabile al fine di andare al di là della banale rassegna di casi e persino oltre la sterile tipologia, al fine di cogliere i flussi profondi di cambiamento culturale che animano la semiosfera, la permeano, e fanno sì che vi si determinino orientamenti non solo di senso ma anche di somiglianza o affinità parasemiotiche.

In terzo luogo, il prefisso “-para” indica la presenza di una relazione secondaria, di una deviazione, di un’alterazione, persino di una contrapposizione. Si tratta forse della direzione più complessa e affascinante della ricerca teoretica intorno all’esigenza parasemiotica, ovvero l’idea che il senso, per quanto sia possibile e utile coglierlo attraverso il suo strutturarsi in regolarità e il suo codificarsi in grammatiche, abbia nondimeno a che fare con una deviazione, con uno scarto, con uno spostamento spesso micrologico rispetto a una linea di tendenza, con una deviazione, appunto, che consente al nuovo senso di manifestarsi, di emergere in rapporto a una superficie. Nella semiotica diacronica, o perlomeno in quella che rifletta se non sulla storia, almeno sulla genesi del senso, questo istante incoativo della fenomenologia del senso è fondamentale. Così come la biologia dell’evoluzione si concentra sempre più sull’importanza delle mutazioni per comprendere l’introdursi della varietà nel cammino delle specie, così è necessario che anche in rapporto alla semiosfera, altra metafora biologica, si rifletta sia sulla modellizzazione che producono i diversi sistemi strutturanti, sia sulle loro impercettibili deviazioni, le quali non sono ancora rotture né esplosioni lotmaniane, bensì flebili scarti che però, a furia di riprodursi, e man mano che si accumulano, finiscono con il riconfigurare il senso della semiosfera stessa. In definitiva, sviluppare una parasemiotica significa stare attenti all’ombra del senso, allo scèvā del linguaggio.



## Riferimenti bibliografici

- ALDEN D. (1996) *The Making of an Enterprise: The Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and Beyond, 1540–1570*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- ALDROVANDI U. (1648) *Musaeum metallicum in libros quattuor*, Io. Baptistæ Ferronij, Bologna.
- ANESAKI M. (1930) *A Concordance to the History of Kirishitan Mission: Catholic Missions in Japan in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Proceedings of the Imperial Academy, Tokyo.
- ANZIEU D. (1996) *Le Moi-peau*, Dunod, Parigi.
- AULICH J. (a cura di) (2007) *War Posters: Weapons of Mass Communication*, Thames & Hudson, New York.
- AUMONT J., MARIE M. (2004) *L'Analyse des films*, 2a ed., A. Colin, Parigi.
- BALTRUŠAITIS J. (1957) “Pierres imagées”, in Id. (1957) *Aberrations*, Flammarion, Parigi, 47–72.
- BELTING H. (2001) *Bild–Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, Monaco di Baviera.
- BERGALA A. (2004) *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma; SCEREN/SNDP, Parigi.
- BORDWELL D. (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- BOURDON L. (1993) *La Compagnie de Jésus et le Japon: la fondation de la mission japonaise par François Xavier, 1547–1551, et les premiers résultats de la prédication chrétienne sous le supérieurat de Cosme de Torres, 1551–1570*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais, Parigi; Commis-

- sion nationale pour les commémorations des découvertes portugaises, Lisbona; diff. J. Touzot, Parigi.
- BOXER C.R. (1993) *The Christian Century in Japan 1549–1650*, Carcanet, Manchester; Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbona.
- BRESCIA L., TOMÌO L. (1999) *Leonardo da Vinci e il segreto del vetro cristallino, pannicolato, flessibile e infrangibile*, “Raccolta vinciana”, 28: 79–92 (Castello sforzesco, Milano).
- BRILLIANT R. (2000) *The Metonymous Face*, “Social Research”, 67, 1: 25–46.
- BRILLIANT R. (2007) *Faces Demanding Attention*, “Gesta”, 46, 2 (numero monografico su “Contemporary Approaches to the Medieval Face”): 91–9.
- BROWER R.H., MINER E. (a cura di) (1961) *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- BURCH N. (1979) *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley, CA.
- CAGNAZZI S. (2005) *Il grande Alessandro*, “Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte”, 54, 2: 132–143 (Franz Steiner Verlag, Stoccarda).
- CAHILL S.E. (1993) *Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- CAILLOIS R. (1970) *L'Écriture des pierres*, Skira, Ginevra.
- CALABRESE O. (1985) *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- CALABRESE O. (1999) *Lezioni di semisimbolico: Come la semiotica analizza le opere d'arte*, Protagon Editori Toscani, Siena.
- CALDER A.J. et al. (2011) *The Oxford Handbook of Face Perception*, Oxford University Press, Oxford e New York, NY.
- CALLEBAT L. (1994) *La Tradition Vitruvienne au Moyen Age et à la Renaissance: Éléments d'Interprétation*, “International Journal of the Classical Tradition”, 1, 2: 3–14 (Springer, Dordrecht).
- CASTOLDI A. (1994) *Clérambault: stoffe e manichini*, Moretti e Vitali, Bergamo.
- CAZDYN E. (2002) *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Duke University Press, Durham, NC.
- CHETTY A. (2004) *Media Images of Women during War: Vehicles of Patriarchy's Agenda?*, in “Agenda: Empowering Women for Gender Equity”, 59 (“Women in War”): 32–41.
- CHOMSKY W. (1971) *The Pronunciation of the Shewa: The Meaning of the Term*, “The Jewish Quarterly Review”, 62, 2 (October): 88–94.
- CONDIVI A. (1553) *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, appresso Antonio Blado Stampatore Camerale, Roma.

- CONNOLLY S. (1989) *Vita Prima Sanctae Brigitae Background and Historical Value*, "The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland", 119: 5–49.
- CONNOR S. (2000) *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford.
- CÓRDOVA C.A. (2012) *Merleau-Ponty and Cézanne: Describing and Painting Existence*, "Circé : Histoires, Cultures et Sociétés", 1, online; disponibile nel sito <http://www.revue-circe.uvsq.fr/merleau-ponty-and-cezanne-describing-and-painting-existence/> (ultimo accesso il 19 novembre 2019).
- CORRAIN L. (2016) "Il velo della pittura: Tra opacità e trasparenza, tra presentazione e rappresentazione", in Leone M., H. de Riedmatten, e V.I. Stoichita (a cura di) (2016) *Il sistema del velo / Système du voile: Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain* ("I saggi di Lexia", 19), Aracne, Roma, 43–92.
- CORTESI BOSCO F. (1980). *Gli affreschi dell'oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bolis, Bergamo.
- CORTESI BOSCO F. (1995) *Sulle tracce della committenza di L. a Bergamo: un epistolario e un codice di alchimia*, "Bergomum", XC(1): 5–42.
- CORTESI BOSCO F. (1997) *Lorenzo Lotto, gli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore*, Skira, Milano.
- CORTESI BOSCO F. (2001) "Documenti e fonti", in *Lorenzo Lotto a Trescore. Immagini, documenti, temi dall'Oratorio Suardi*, numero monografico dei "Quaderni della Val Cavallina", 1, pp. 91–5.
- CRAWFORD L. (1984). *Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization*, "Comparative Literature", 36, 3 (Estate): 209–19.
- CUOZZO G. (a cura di) (2012) *Resti del senso: Ripensare il mondo a partire dai rifiuti* ["I saggi di Lexia", 6], Aracne, Roma.
- DAVIES H. (2012) *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction*, Palgrave Macmillan, Londra.
- DAVIES I. (1983) *Giorgio de Chirico: The Sources of Metaphysical Painting in Schopenhauer and Nietzsche*, "Art International", 26, gennaio–marzo: 53–60.
- DE CHIRICO G. (1919) *Sull'arte metafisica*, "Valori plastici", 1, 4–5 (aprile–maggio): 15–18.
- DE CHIRICO G. (1920) *Il senso architettonico nella pittura antica*, "Valori plastici", 2, maggio–giugno: 59–61.



- DE CHIRICO G. (1927) *Statues meubles et généraux*, "Bulletin de l'Effort Moderne", 38, ottobre, Parigi: 19 rue de la Baume: 3–6.
- DELEUZE G. (1985) *Cinéma 2: L'image-temps*, Les éditions de minuit, Parigi.
- DELLA DORA V. (2005) *Alexander the Great's Mountain*, "Geographical Review", 95, 4: 489–516 (American Geographical Society, New York, NY).
- DELLA NAVE M. (2003) *Abbas Kiarostami*, 2a ed., il Castoro, Milano.
- DE LA CHAPELLE J.-B. (1772) *Le Ventriloque, ou l'Engastrimythe*, Chez de l'Estanville, Londra, e Chez la Veuve Duchesne, Parigi.
- DELPLACE L. (1909–10) *Le Catholicisme au Japon*, 2 vols, A. Dewitt, Bruxelles.
- DESCOLA P. (2006) *La fabrique des images*, "Anthropologie et sociétés", 30, 3 (numero monografico su "La culture sensible / Sensing Culture / La cultura sensibile", a cura di D. Howes e J.-S. Marcoux): 167–82.
- DESCOLA P. (2010) *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly–Somogy, Parigi.
- DESIDERI P. (2001) "La montagna nel pensiero ecologico degli antichi", in S. GIORCELLI BERSANI (a cura di), *Gli antichi e la montagna. Ecologia, religione, economia e politica del territorio*, atti del convegno (Aosta 21–23 settembre 1999), Celid, Torino, 23–25.
- DORAN P.M. (a cura di) (1978) *Conversations avec Cézanne*, Collection "Macula", Parigi.
- DUNOYER P. (2012) *Christianisme et idéologie au Japon: XVIe–XIXe siècle*, Cerf, Parigi.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- ECO U. (1979) *Lector in fabula: la collaborazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- EDEL Y. (2002a) "Postfazione" a Gatian de Clérambault, G. (2002) *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908–1910), Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Parigi, 113–27.
- EDEL Y. (2002b) "Prefazione" a Gatian de Clérambault, G. (2002) *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908–1910), Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Parigi, 7–16.
- ELISON G. (1973) *Deus Destroyed: The Image of Christianity in Early Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- ELKINS J. (1999) *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, Routledge, New York.
- ENGBERG J., HOLMSGÅRD U., ERIKSEN A., KLOSTERGAARD P. (a cura di) (2011) *Contextualising Early Christian Martyrdom*, P. Lang, Francoforte sul Meno e New York, NY.

- FAGIOLO DELL'ARCO M. (1984) *L'opera completa di De Chirico*, Rizzoli, Milano.
- FLATAU T.S., GUTZMANN H. (1894) *Die Bauchrednerkunst: Geschichtliche und experimentelle Untersuchungen*, Ambr. Abel (Arthur Meiner), Lipsia.
- FONTANILLE J., ZINNA A. (2005) *Les Objets au quotidien*, Pulim, Limoges.
- FOX J. (2016) *The Unfree Exercise of Religion: A World Survey of Discrimination against Religious Minorities*, Cambridge University Press, Cambridge, UK e New York, NY.
- FRANKLIN A. (1906) *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, H. Welter, s.v. "Ventriloques", Parigi.
- FREEDBERG D. (1989) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, IL.
- GAFFAREL J. (1629) *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des Patriarches et lecture des estoiles*, Hervé du Mesnil, Parigi.
- GATIAN DE CLÉRAMBAULT G. (1987) *Œuvres psychiatriques*, éd. Frénésie Parigi.
- GATIAN DE CLÉRAMBAULT G. (1990) *Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe*, Laboratoires Delagrangé, Parigi.
- GATIAN DE CLÉRAMBAULT G. (1992) *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte*. (Suivi de) *En photo profonde avec Clérambault*, Laboratoires Delagrangé, Le Plessis-Robinson.
- GATIAN DE CLÉRAMBAULT G. (2002) *Passion érotique des étoffes chez la femme (1908–1910)*, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Parigi.
- GELL A. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford e New York, NY.
- GIRARD M. (1993) "Gaëtan Gatian de Clérambault: morceaux choisis pour un parcours historique", in P. Moron *et al.* (a cura di), *Clérambault, maître de Lacan*, Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi, 11–76.
- GOLDBLATT D. (2006) *Art and Ventriloquism*, Routledge, Londra e New York.
- GREIMAS A.J. (a cura di) (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, "Actes sémiotiques", 60.
- GRICE P. (1975) *Logic and Conversation*, in "Syntax and Semantics", 3: Speech Acts, a cura di P. Cole, Academic Press, New York, 41–58.
- GUÉRIN D. (a cura di) (1990) *The Writings of a Savage. Paul Gauguin*, Paragon House, New York.
- GUTHRIE S. (1993) *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*, Oxford University Press, Oxford.
- HAAS H. (1902) *Geschichte des Christentums in Japan*, Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Tokyo.

- HJELMSLEV L.T. (1943) *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen.
- HOCHEGGER K. (2009) *Untersuchungen zu den ältesten Vitae sanctae Brigidae*. Tesi di M.Phil. Vienna: Università di Vienna, Dipartimento di Latino; disponibile nel sito [othes.univie.ac.at/4797/](https://othes.univie.ac.at/4797/) (ultimo accesso il 13 dicembre 2019).
- HODGSON J.A. (1999) "An Other Voice: Ventriloquism in the Romantic Period", in N. Newman (a cura di) (1999) *Romanticism and its Others*, numero monografico di "Romanticism on the Net", Montréal, Université de Montréal, n. 16, novembre, online; disponibile presso il sito <https://ronjournal.org/articles/n16/an-other-voice-ventriloquism-in-the-romantic-period/> (ultimo accesso il 30 marzo 2020).
- IARIA G. et al. (2010) *A Case of Persistent Visual Hallucinations of Faces Following LSD Abuse: A Functional Magnetic*, "Neurocase", 16, 2: 106–18.
- JANSON H.W. (1973) "Chance Images", in Wiener P. (a cura di) (1973) *Dictionary of the History of Ideas*, 4 voll., Scribner, New York, 1, 340–53.
- JENNES J. (1973) *A History of the Catholic Church in Japan, from its Beginnings to the Early Meiji Era (1549–1873)*, Oriens Institute for Religious Research, Tokyo.
- KATO M., MUGITANI R. (2015) *Pareidolia in Infants*, "PLOS ONE", 10, 2; doi: 10.1371/journal.pone.0118539.
- KELEMEN D. (1999) *Function, Goals, and Intention: Children's Teleological Reasoning about Objects*, "Trends in Cognitive Sciences", 3: 461–8.
- KELEMEN D. (2004) *Are Children 'Intuitive Theists'? Reasoning and Purpose and Design in Nature*, "Psychological Science", 15: 295–301.
- KITAGAWA J.M. (1990) *Religion in Japanese History*, Columbia University Press, New York, NY.
- KITAYAMA S. [北山節郎] (a cura di) (1997) *太平洋戦争放送宣伝資料* [Taihei-yō sensō hōsō senden shiryō; materiali di propaganda durante la guerra del Pacifico], Ryokuinshobō [緑蔭書房], Tokyo.
- KOTROSITS M. (2015) *Rethinking Early Christian Identity: Affect, Violence, and Belonging*, Fortress Press, Minneapolis, MN.
- KRASZNAHORKAI L. (2008) *Seiobo járt odalent*, Magvető, Budapest; trad. inglese dall'ungherese di O. Mulzet (2013) *Seiobo there below*, Published for James Laughlin by New Directions Publishing Corporation, New York.
- KRIS E., KURZ O. (1980) *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch* (1934); prefazione di E.H. Gombrich, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.

- LACAN J. (1966) *Écrits*, Le Seuil, Parigi.
- LADENDORF H. (1960) “Zur Frage der künstlerischen Phantasie”, in Ladendorf H. e H. Vey (a cura di) (1960) *Mouseion; Studien aus Kunst und Geschichte für Otto Förster*, M. DuMont Schanberg, Colonia, 21–35.
- LAMONACA M., SCHLEUNING S. (a cura di) (2004) *Weapons of Mass Dissemination: The Propaganda of War*, Wolfsonian, Florida International University, Miami Beach, FL.
- LAURA E.G. (2000) *Le stagioni dell’aquila: Storia dell’Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma.
- LAURES J. (1950) *Nobunaga und das Christentum*, Monumenta Nipponica, Tokyo.
- LAURES J. (1954) *The Catholic Church in Japan*, Charles E. Tuttle, Tokyo.
- LAURES J. (1959) *Two Japanese Christian Heroes: Justo Takayama Ukon and Gracia Hosokawa Tamako*, Bridgeway Press, Tokyo.
- LEONE M. (2003) “L’Inépuisable: Intertextualité et influence”, in P. Marilaud e R. Gauthier (2003) a cura di, *L’Intertextualité*, Presses de l’Université du Mirail, Toulouse, 249–62.
- LEONE M. (2007) “La religione tra libertà e oppressione”, in M. Flores (a cura di), *Diritti umani: Cultura dei diritti e dignità della persona nell’epoca della globalizzazione*, 6 voll., UTET, Torino, 3, 273–313.
- LEONE M. (2011) “L’inimmaginabile”, in Id. (a cura di) (2011), *Immaginario — Imaginary*, numero speciale di Lexia, 7–8: 471–90.
- LEONE M. (2014) *Annunciazioni: Percorsi di semiotica della religion*, 2 voll. Aracne, Roma.
- LEONE M. (2014) “Wrapping Transcendence: the Semiotics of Reliquaries”, in M. Leone e R.J. Parmentier (a cura di), *Representing Transcendence*, numero monografico di *Signs and Society*, 2, S1: 49–83.
- LEONE M. (2016) “Microanalisi del velo. Verso una semiotica del drappaggio”, in M. Leone, Henri de Riedmatten e V. Stoichita (a cura di) (2016), *Il sistema del velo: opacità e trasparenze nell’arte moderna e contemporanea*, Aracne, Roma, 131–151.
- LEONE M. (2016) *Smashing Idols: A Paradoxical Semiotics*, “Signs & Society”, 4, 1: 30–56.
- LEONE M. (2017) “Lacrimae rerum: semiotica dei materiali e racconto della catastrofe”, in A.M. Lorusso e F. Polacci, a cura di (2017), *Narrazioni e forme del senso*, online; atti del XLIV Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici, “Narrazione e realtà: il senso degli eventi”, Novedrate,



- Como, 30 settembre–2 ottobre 2016; numero monografico di *E/C*, rivista dell'AISS: 11; disponibile presso l'indirizzo [http://www.ec-aiss.it/atti/1\\_narrazione\\_e\\_realta.php](http://www.ec-aiss.it/atti/1_narrazione_e_realta.php) (ultimo accesso: 24 febbraio 2020).
- LEONE M. (2017) *On Broken Glass: For a Semiotics of Anti-Materiality*, *Chinese Semiotic Studies*, 13, 1: 73–121.
- LEONE M., (a cura di) (2014) *Immagini efficaci / Efficacious Images*, numero monografico di *Lexia*, 17–18, Aracne, Roma.
- LEONE M., (a cura di) (2015) *Censura / Censorship*, numero monografico di *Lexia*, 21–22, Aracne, Roma.
- LIU J. et al. (2014) *Seeing Jesus in Toast: Neural and Behavioral Correlates of Face Pareidolia*, “*Cortex*”, 53: 60–77; doi: 10.1016/j.cortex.2014.01.013.
- LONGO L.E. (2001) *I reparti speciali italiani nella seconda guerra mondiale 1940–1943*, Mursia, Milano.
- LOTMAN J.M. (2000) *Semiosfera*, Iskustvo–SPB, San Pietroburgo.
- LOTZ W. (1940) *Eine Deinokratesdarstellung des Francesco di Giorgio*, “*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*”, 5, 6: 428–433 (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max–Planck–Institut, Firenze).
- MARAINI F. (2006) *Giappone: Mandala*; prefazione di G.C. Calza, Electa, Milano.
- MASTRANGELI V. (2000) “*Ventriloquia*”, in “*Universo del corpo*”, Enciclopedia Treccani, disponibile presso il sito [http://www.treccani.it/enciclopedia/ventriloquia\\_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ventriloquia_(Universo-del-Corpo)/) (ultimo accesso il 30 marzo 2020).
- MATSUMOTO K. (1993) “*Cézanne and Hokusai: The Image of the Mountain*”, Tesi di Dottorato, Dipartimento di Storia dell'Arte, Univesità McGill.
- MERLEAU–PONTY M. (1949) “*Le doute de Cézanne*”, in Id. (1949) *Sens et non–sens*, Nagel, Parigi: 15–49.
- MIGLIORE T. (a cura di) (2008) *Paolo Fabbri legge Ebdòmero: Pittura e letteratura nell'opera di De Chirico*, Aracne, Roma.
- MINVIELLE A.–M. (2000) *Rêves de pierres, marbres florentins, pierres–paysages et pierres d'ornementation*, “*La Gazette de l'Hôtel Drouot*”, 24 novembre, online (ultimo accesso il 18 marzo 2016).
- MINVIELLE A.–M. (2011) *L'imaginaire des pierres*, “*La Gazette de l'Hôtel Drouot*”, 7 gennaio: 161–9.
- MIR–EHSSAN A. (2002) *Le nouveau cinéma iranien*, “*Cahiers du cinéma*”, 571, settembre: 18–19.
- MITCHELL W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, IL.



- MIYAZAKI K. [宮崎賢太郎] (2014) *カクレキリシタンの実像：日本人のキリスト教理解と受容* [Kakure Kirishitan no jitsuzō: Nihonjin no Kirisutokyō rikai to juyō], 吉川弘文館, 二〇一四, 東京; Yoshikawa Kōbunkan, Tokyo
- MORAN J.F. (1993) *The Japanese and the Jesuits*, Routledge, Londra e New York, NY.
- MORON P. et al. (a cura di) (1993) *Clérambault, maître de Lacan*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond.
- NANCY J.-L. (2001) *L'Évidence du film*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles.
- NORNES A.M. (2007) "The Riddle of the Vase: Ozu Yasujirō's Late Spring", in J. Stringer e A. Phillips, a cura di (2007), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, New York, 78–89.
- NORTON J.C. (2016) *Freedom of Religious Organizations*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Ó HAODHA D. (a cura di) (1978) *Bethu Brigitte*, Dublin Institute for Advanced Studies, Dublino.
- OKANO H. (2002) *Christliche Theologie im Japanischem Kontext*, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Francoforte sul Meno.
- ORBAUGH S. (2015) *Propaganda Performed: Kamishibai in Japan's Fifteen Year War*, Brill, Leida.
- ORTOLEVA P. (2016) "Un sottile strato di plastica trasparente: La velatura sintetica degli oggetti", in Leone M., H. de Riedmatten, e V.I. Stoichita (a cura di) (2016) *Il sistema del velo / Système du voile: trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain* ("I saggi di Lexia", 19), Aracne, Roma, 301–308.
- ŌZORASHA H. [大空社編集] (2000) *戦時下標語集* [Senjika hyōgoshū; raccolta di slogan bellici], Ōzorasha [大空社], Tokyo.
- PAPETTI Y. et al. (a cura di) (1980) *La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre: G.G. de Clérambault, 1872–1934*, Solin, Parigi.
- PEIRCE C.S.S. (1982–2000) *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, a cura di N. Houser, 6 vols, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- PÉREZ Y MENA A.I. (1998) *Cuban Santería, Haitian Vodun, Puerto Rican Spiritualism: A Multicultural Inquiry into Syncretism*, "Journal for the Scientific Study of Religion", 37, 1: 15–27.
- PLATE S.B. (2015) *Key Terms in Material Religion*, Bloomsbury Academic, New York, NY e Londra.

- RENARD E. (1992) *Le Docteur Gaëtan Gatién de Clérambault, sa vie et son œuvre* (1942) *Les Empêcheurs de penser en rond*, Parigi.
- REUDENBACH B. (2000) “‘Ein Stück in Tüchern’: Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault”, in B. Reudenbach e A. Duden (a cura di), *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlino, Akademie Verlag, 105–40.
- RICHIE D. (1963–4) *Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films*, “Film Quarterly”, 17, 2 (Inverno): 1–16.
- RICHIE D. (1974) *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Berkeley, CA.
- RICHIE D., ANDERSON J.L. (1959) *The Japanese Film: Art and Industry* (edizione ampliata e riveduta nel 1983), Princeton University Press, Princeton, NJ.
- ROHMANN D. (2016) *Christianity, Book–Burning and Censorship in Late Antiquity: Studies in Text Transmission*, De Gruyter, Berlino e Boston, MA.
- ROSS A. (1994) *A Vision Betrayed: The Jesuits in Japan and China 1542–1742*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- ROTH L. (a cura di) (1997) *Abbas Kiarostami: Textes, entretiens, filmographie complète*, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Parigi.
- ROW T. (2002) *Mobilizing the Nation: Italian Propaganda in the Great War*, in “The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, 24 (“Design, Culture, Identity: The Wolfsonian Collection”): 141–169.
- SAVINIO A. (1921) *Primi saggi di filosofia delle arti* (*Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare*), “Valori plastici”, 2: 26–9.
- SCARPATETTI B.M. von (2003) *Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen*, 2 voll., Harrassowitz, Wiesbaden.
- SCHAMA S. (1995) *Landscape and Memory*, Vintage, New York (Cap. VII: “Dinocrates and the Shaman: Altitude, Beatitude, Magnitude”, 385–446).
- SCHMIDT L.E. (1998) “From Demon Possession to Magic Show: Ventriloquism, Religion, and the Enlightenment”, in “Church History: Studies in Christianity and Culture”, vol. 67, n. 2, pp. 274–304.
- SCHMIDT–LINSENHOFF V. (2000) *Der Schleier als Fetisch: Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie*, “Fotogeschichte”, 20, 76: 25–38
- SCHRADER P. (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley, CA.

- SCHURHAMMER G. (1923) *Shin-tō. Der Weg der Götter in Japan. Der Shintois- mus nach den gedruckten und ungedruckten Berichten der japanischen Jesui- tenmissionare des 16. und 17. Jahrhunderts [...]*, K. Schroeder, Bonn.
- SELLEM N. (1991) "Gatian de Clerambault: pour quelques photos de plus, (1909–1926)", mémoire pour l'obtention du C.E.S. de psychiatrie prés- enté par Nessim Marcel Sellem, Parigi: Université Paris Val-de-Marne (Paris XII), Faculté de médecine [de Créteil].
- SEWELL R.G. (2003) *The First Printed Text in the World, Standing Tall and Iso- lated in Eight-Century Japan: Hyakumantō Darani*, "Journal of the Rut- gers University Libraries", 60: 117–28.
- SHERA P.A. (2009) *Selfish Passions and Artificial Desire: Rereading Clérambaul- t's Study of 'Silk Erotomania'*, "Journal of the History of Sexuality", 18, 1: 158–79.
- SHKLOVSKIJ V.B. (1917) *Iskusstvo kak priem*, "Sborniki po teorii poeticheskogo jazyka" (San Pietroburgo); ripubblicato in Id. (1929) *O teorii prozy*, 2a ed., Federatsija, Mosca.
- SLINGERLAND E. (2008) *Who's Afraid of Reductionism? The Study of Religion in the Age of Cognitive Science*, "Journal of the American Academy of Religion", 76, 2: 375–411.
- SPEAK G. (1990) 'El licenciado Vidriera' and the Glass Men of Early Modern Europe, "The Modern Language Review", 85, 4 (ottobre): 850–65.
- SPEAKE G. (2002) *Mount Athos: Renewal in Paradise*, Yale University Press, New Haven, CN (Cap. I: "Athos BC": 12–16).
- STOICHITA V.I. (2016) "Du visage", in Leone M., H. de Riedmatten, e V.I. Stoi- chita (a cura di) (2016) *Il sistema del velo / Système du voile: trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain* ("I saggi di Lexia", 19), Aracne, Roma, 195–228.
- STOKES W. (a cura di) (1862) *Three Irish Glossaries*, Williams and Norgate, Londra
- STOKES W. (a cura di) (1868) *Cormac's Glossary*, trad. inglese di J. O'Do- novan, Printed by O.T. Cutter for the Irish Archaeological and Celtic Society, Calcutta
- TAGITA K. (田北耕也) (1954) *昭和時代の潜伏キリシタン* [Shōwa jidai no senpuku Kirishitan], Nihon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo (日本学 術振興会, 東京).
- TAKAHASHI K., WATANABE K. (2013) *Gaze Cueing by Pareidolia Faces*, "I-Per- ception", 4: 490–2.

- THOMPSON K. (1988) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- TISSERON S. (1993) "Actualité de Clérambault: de la sensation à l'image et au mot", in P. Moron et al. (a cura di), *Clérambault, maître de Lacan*, Les Empêcheurs de penser en rond, Parigi.
- TURNBULL S. (1998) *The Kakure Kirishitan of Japan: A Study of their Development, Beliefs and Rituals to the Present Day*, Japan Library, Richmond, Surrey.
- VASEY R. (1988). *Ozu and the No*, "Australian Journal of Screen Theory", 7, 80: 88–102.
- VITTORI G. (1975) *C'era una volta il Duce: il regime in cartolina*, Savelli, Roma.
- VOLLI U. (1994) *Il libro della comunicazione: Idee, strumenti, modelli*, Il Saggiatore, Milano.
- VOLLI U. (2005) "Per una grammatica dell'imballaggio", in Id. (2005) *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Roma–Bari.
- VOLLI U. (2010) *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma–Bari.
- VOSS G., CIESLIK H. (1940) *Kirishito-ki und Sayo-yoroku Japan: Dokumente zur Missionsgeschichte d. 17. Jh.*, Sophia University, Tokyo.
- WACHTEL N. (2001) *La foi du souvenir: Labyrinthes marranes*, Seuil, Parigi.
- WARD H.N. (2009) *Women Religious Leaders in Japan's Christian century, 1549–1650*, Ashgate, Farnham, UK e Burlington, VT.
- WARNKE M. (1994) *Political Landscape: The Art History of Nature*, Reaktion Books, Londra.
- WEINREICH O. (1911) *Das Mirakel vom zerbrochenen und wieder geheilten Gefäss*", "Hessische Blätter für Volkskunde", 10: 65–87.
- WHELAN C. (1997) *Otaiya: Japan's Hidden Christians*, documentary movie, color, 34 min, Documentary Educational Resources, Watertown, MA.
- WILSON-CHEVALIER K. (1997) "Alexander the Great at Fontainebleau", in Nicos HADJINIKOLAOS (a cura di), *Alexander the Great in European Art*; atti del convegno (22 settembre 1997–11 gennaio 1998), Organization for the Cultural Capital of Europe, Salonicco, 25–33.
- YAMADA S. (2002) *Ozu eiga no kimono to kodōgu* [Suppellettili e kimono nei film di Ozu], "Cinema Dong Dong", 1: 16–18.
- ZEMAN M. (1972) *The Serene Poet of Japanese Cinema: The Zen Artistry of Yasujiro Ozu*, "Film Journal", 1, 3–4: 62–71.
- ZEUSS J.K. (1853) *Grammatica celtica. E monumentis vetustis tam hibernicae linguae quam britannicae dialecti, cambricae, cornicae, armoricae nec non e gallicae priscae reliquiis construxit*, 2 voll. Apud Weidmannos, Lipzia.

## I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)  
*Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane*  
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO  
*Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete*  
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO  
*Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia*  
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO  
*Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo*  
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*La TV o l'uomo immaginario*  
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO  
*Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*  
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO  
*Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*  
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO  
*Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV*  
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO  
*Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*  
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro
10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici*  
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro



11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)  
*Semiotica delle soggettività*  
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)  
*Writing the city. Scrivere la città Graffitismo, immaginario urbano e Street Art*  
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE  
*Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione*  
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO  
*Sociosemiotica dell'audiovisivo*  
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO  
*La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico*  
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO  
*La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi*  
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)  
*Dire la Natura. Ambiente e significazione*  
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE  
*Signatim. Profili di semiotica della cultura*  
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA  
*Il sistema del velo / Système du voile.  
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*  
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)  
*Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini*  
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI  
*Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*  
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI  
*La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione*  
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)  
*I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo*  
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO  
*Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità*  
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)  
*Narrazione e realtà. Il senso degli eventi*  
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)  
*Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso*  
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA  
*La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke*  
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)  
*I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*  
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)  
*Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion*  
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO  
*I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione*  
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO  
*Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*  
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO  
*Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi*  
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
33. Massimo LEONE  
*Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli*  
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
34. Massimo LEONE, Bruno SURACE, Jun ZENG (edited by)  
*The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China*  
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro
35. Jenny PONZO, Mattia THIBAUT, Vincenzo IDONE CASSONE (a cura di)  
*Languagescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture*  
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro
36. Andrea MAZZOLA  
*Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)*  
Prefazione di Riccardo de Biase  
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina  
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro
37. Mattia THIBAUT  
*Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi*  
Prefazione di Ugo Volli  
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
38. Massimo LEONE  
*Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole*  
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 267 pagine, 18 euro
39. Federico BIGGIO, Victoria DOS SANTOS, Gianmarco Thierry GIULIANA (a cura di)  
*Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità*  
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro
40. Massimo LEONE  
*Scevà. Parasemiotiche*  
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro









Finito di stampare nel mese di luglio del 2020  
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»  
00156 Roma – via Tiburtina, 912  
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)